هارولد بلوم

# التقليد الأدبي الغربي

## مدرسةُ العصورِ وكُتبها

مكتبة #904

ترجمة:
د. عابد إسماعيل



# التقليد الأدبي الغربي

## مدرسةُ العصورِ وكُتبها

الطبعة الأولى 2021



هاتـــف : 00963 112236468
فاكـــس : 00963 112257677
ص. ب : 11418، دمشق ـ سوريا
taakwen@yahoo.com

هارولد بلوم

مكتبة | سُر مَن قرأ

# التقليد الأدبي الغربي

## مدرسةُ العصورِ وكُتبها



# مقدّمة واستهلال



يدرسُ هذا الكتاب ستةً وعشرين كاتباً، من منظورٍ لا يخلو، بالضرورة، من النوستالجيا، إذ أسعى من خلاله إلى فرز تلك الخصائص التي جعلت هؤلاء المؤلّفين يُصنَّفون داخل التقليد، ويُنظر إليهم كمرجعية في ثقافتنا. لقد درجت العادةُ على النظر إلى "القيمة الجمالية" بصفتها مقترحاً ابتدعه إيمانويل كانط، وليست واقعاً قائماً بذاته، ولكنّ تجربتي، عبر حياة مديدة من القراءة لم تكن حقاً كذلك. لقد تداعت الأشياء، على أية حال، ولم يستطع المركزُ الصمودَ، وها هي الفوضى تدبّ، كأنّها على وشكِ الانفلاتِ من عقالها، واكتساحِ ما يُسمّى "العالم المتعلّم." لا تغريني كثيراً الحروب الثقافية الزائفة، وما أريدُ قوله عن البذاءة الرّاهنة، سوف أحصره في الفصلين الأوّل والأخير. وأريدُ هنا أن أشرح المعمار التنظيمي لهذا الكتاب، وأوضّح أسبابَ اختياري لستّة وعشرين كاتباً، من بين مئات المؤلّفين، الذين صُنّفوا في الماضي على أنهم يمثّلون التقليد الغربي.

اقترح الناقد جيامباتستيا فيكو في كتابه "علم جديد" دورةً من ثلاث مراحل - ثيوقراطية، وأرستقراطية، وديموقراطية - متبوعة بفوضى ينشأ عنها أخيراً عصرٌ ثيوقراطيٌ جديدٌ. وقام جيمس جويس بتوظيفٍ رفيع، هزلي وجادّ معاً، لفكرة فيكو في هيكَلَة بنية "صحوة فينيغانز". وقد تتبعتُ، عن كثب، أثرَ "صحوة" جويس، لكنني حذفتُ أدبَ العصر الثيوقراطي. وعلى ذلك يبدأ مساري التاريخي بدانتي ويختتمُ بصموئيل بيكيت، رغم أنّني لم أتبع نظاماً تسلسلياً صارماً. لذلك، قد بدأتُ العصرَ الأرستقراطي بشكسبير، لأنه يمثّل شخصيةً محوريةً في التقليد الغربي، ونظرتُ إليه، في ضوء علاقته مع الجميع تقريباً، من تشوسر إلى مونتان. أولئك الذين أثّروا فيه، وأثّرَ فيهم- من بينهم ميلتون،

والدكتور جونسون، وغوته، وإبسن، وجويس، وبيكيت - إضافة إلى أولئك الذين حاولوا رفضه أو إقصاءه، مثل تولستوي، بوجهٍ خاص، وفرويد الذي درس وتمثّل شكسبير، بينما كان يصرّ على أنّ إيرل أكسفورد هو الذي أنجزَ كتابات هذا "الرّجل من سترافورد".

لم يكن اختياري المؤلّفين اعتباطياً، كما قد يبدو للوهلة الأولى. وقد تمّ انتقاؤهم بسبب مكانتهم الرفيعة، وطبيعتهم التمثيلية، في آن واحد. إنّ كتاباً عن ستة وعشرين مؤلّفاً قد يكون ممكناً، ولكن ليس عن أربع مئة. إنّ الكتّاب الغربيّين الكبار، بدءاً بدانتي، موجودون هنا بالتأكيد- تشوسر، سرفانتس، مونتان، شكسبير، غوته، وردزورث، ديكنز، تولستوي، جويس، وبروست. ولكن أين هو بترارك، ورابيليه، وأريوستو، وسبنسر، وبن جونسون، وراسين، وسويفت، وروسّو، وبليك، وبوشكين، وملفل، وجياكومو ليوباردي، وهنري جيمس، ودوستويفسكي، وهوغو، وبلزاك، ونيتشه، وفلوبير، وبودلير، وبراونينغ، وتشيخوف، وييتس، ود.ه. لورانس، وآخرون كثر؟ ولقد حاولتُ أن أمثّل كل تقليد قومي باختيارِ كتّابه المؤثّرِين: تشوسر، شكسبير، ميلتون، وردزورث، ديكنز، عن إنكلترا؛ ومونتان وموليير عن فرنسا؛ ودانتي عن إيطاليا؛ وسرفانتس عن إسبانيا؛ وتولستوي عن روسيا؛ وغوته عن ألمانيا؛ وبورخس ونيرودا عن أميركا اللاّتينية؛ وويتمان وديكنسون عن الولايات المتحدة. وسلسلةُ المسرحيين الكبار حاضرة هنا أيضاً: شكسبير، وموليير، وإبسن، وبيكيت. وسلسلة الروائيين أيضاً: أوستن، وديكنز، وجورج إليوت، وتولستوي، وبروست، وجويس، وولف. والدكتور جونسون موجودٌ هنا، بصفته أعظم نقّاد الأدب في الغرب، ومن الصعب أن نجد ندّاً له.

لم يفترض فيكو عصراً فوضوياً قبل عودة العصر الثيوقراطي الثاني، بيد أنّ عصرنا، الذي يدّعي أنه يُكمِلُ العصرَ الديموقراطي، لا يمكن وصفه إلاّ بالعصر الفوضوي. وكتّابُهُ الكبار هم فرويد، وبروست، وجويس، وكافكا: إنّهم يجسّدون الرّوح الأدبية التي طبعت تلك المرحلة. فرويد سمّى نفسه عالماً

نفسياً، لكنّه سوف يُخلّد ككاتب مقالة عظيم، مثل مونتان وإمرسون، وليس مجرّد مؤسس لعلاجٍ نفسي سيتمّ تجاوزه (أو صقله) باعتباره حلقة أخرى من التاريخ الطويل للطقوس الشامانية البدائية. أتمنىّ لو كان الهامش يتسع لشعراء حداثيين غير نيرودا أو بيسوا، ولكن لا يوجد شاعر في عصرنا استطاع أن يضاهي في نصوصه أعمالاً أدبية مثل "البحث عن الزمن الضائع" و"عوليس" و"صحوة فينيغانز"، ومقالات فرويد، أو حكايات وخرافات كافكا.

حاولتُ مع معظم هؤلاء الكتاب الستة والعشرين أن أواجه العظَمَةَ مباشرةً، وأسألَ ما الذي يجعل مؤلّفاً، أو يجعل أعمالَه، جزءاً من التقليد المعترف به. وكان الجواب في أكثر الأحيان هو الغرابة، والأصالة الإبداعية، التي إمّا أنها لا يُمكن تمثّلها، أو أنّها تتمثّلنا لدرجة أنّنا لا نعود نراها غريبةً. لقد عرّف والتر باتر الرومانسية بأنها إضافةُ الغرابة إلى الجمال، ويبدو لي أنه عرّفَ جميعَ الأعمال التي تستحقّ أن تنضمّ إلى التقليد، وليس أدب الرومانسيين فقط. إنّ دورة المنجز تبدأ من "الكوميديا الإلهية" وصولاً إلى "نهاية اللعبة"، أي من الغرابة إلى الغرابة. حين تقرأ عملاً قوياً للمرة الأولى، فإنّكَ تصطدمُ بالغرابة، أو بدهشة مروّعة، وليس مجرّد إشباع للتوقّعات. اقرأ من جديد، وستجد أنّ القاسم المشترك بين "الكوميديا الإلهية" و"الفردوس مفقوداً" و"فاوست، الجزء الثاني" و"حاجي مراد" و"بيير جاينت" و"عوليس"، و"النشيد الشامل" هو نزعةُ الخارق، والقدرة على جعلك تشعر بأنّكَ غريب في وطنكَ.

يمنحنا شكسبير، أعظم كاتب وُلِد أو سيُولد، الانطباعَ النقيضَ على الأغلب: يجعلُنا نشعرُ أننا في وطننا، ونحن في الخارج، غرباء وأجانب. إن طاقاته على التمثّل والعدوى، فريدة حقاً، وتمثّل تحدّياً دائماً للأداء الكوني، وللنقد. وإنني لأجد الأمر سخيفاً ومؤسفاً أن يكون النقد الرّاهن لشكسبير- "الماديّة الثقافية" (الماركسية الجديدة)؛ "التاريخانية الجديدة" (فوكو)، "النسوية"- قد هجر المسعى لملاقاة ذاك التحدّي. إنّ النقد الشكسبيري بعيد كل البعد عن تفوّقه الجمالي، ويعمد إلى اختزاله بالحديث عن "طاقات اجتماعية" في عصر النهضة،

كأنّما لا يوجد اختلاف حقيقي في القيمة الجمالية بين مبتكر لير وهاملت وإياغو وفولستاف، وبين تلامذته من أمثال جون ويبستر وتوماس ميدلتون. لقد أطلق السير فرانك كيرمود، أكبر النقاد الأحياء، تحذيراً هو الأكثر وضوحاً بحسب معرفتي، حول مصير التقليد الغربي، أو لنقل مصير شكسبير في المقام الأول، في كتابه "أشكالُ الانتباه"، 1985:

إنّ التقاليد الأدبية، التي تنفي التمييز بين المعرفة والرأي، والتي هي بمثابة أدوات بقاء شُيّدت لكي تقاوم الزّمن، تكون بالطبع قابلة للتفكيك. إذا كان الناس يظنون أنه لا حاجة إلى أشياء كهذه، فإنهم سيجدون السُّبل الكفيلة لهدمها. ولا يمكن أن تتولّى الدفاع عنها قوّة مؤسسية مركزية، ولن تكون، بعد الآن، إلزامية، بالرّغم من صعوبة تصوّر كيف يمكن للعملية العادية، التي تنظّم عمل مؤسسات متعلّمة، أن تستمرّ من دونها.

إن طرائق تقويض التقاليد، مثلما يشير كيرمود، جارية تماماً، والعملية في طور متقدّم. أنا لستُ معنياً، كما يوضّح هذا الكتاب مراراً وتكرراً، بالجدال الدائر حالياً بين المدافعين اليمينيين عن التقليد، والذين يرغبون في الحفاظ عليه بسبب قِيَمه الأخلاقية المفترضة (وهي غير موجودة)، والشبكة الأكاديمية-الصحفية، التي أسميتها "مدرسة التذمّر"، التي ترغب في إطاحة التقليد، من أجل أن تمرّر برامجها المفترضة (غير موجودة) عن التغيير الاجتماعي. آمل أن لا يتحوّل هذا الكتاب إلى مرثية للتقليد الغربي، إذ قد نشهد، عند نقطة ما، قلباً للأمور، وتتوقّف القوارض المهتاجة عن رمي أنفسها من أعلى الجرف. وفي القائمة الختامية للمؤلّفين المنتمين إلى التقليد، غامرتُ بنبوءة متواضعة، حول إرهاصات خفية للاستمرار والبقاء.

إنّ إحدى علامات الأصالة أو الجدّة، التي تجعل الكاتب يحوز منزلةً في التقليد عن العمل الأدبي، هي الغرابة، فإمّا أننا لا نتمثّلها البتّة، وإما أنها تتحوّل إلى معطى بديهي، تغشى أبصارنا عن رؤية خصائصها الغرائبية. دانتي هو المثال الأبرز عن الحالة الأولى، وشكسبير هو المثال الأبهى عن الثانية. ووالت

ويتمان، المتناقض دائماً، يمتحُ من طرفي هذه المفارقة. ويُعتبر الممثل الأعظم للمعطى، بعد شكسبير، المؤلّف الأوّل للكتاب المقدّس العبري، الشخصية المسمّاة "يهويست" أو المسمّاة "ج" في الدراسات الأكاديمية التوراتية خلال القرن التاسع عشر، (حرف "ج" مشتق من الإملاء الألمانية ليهوه العبراني، أو جهوفا بالإنكليزية، نتيجة خطأ إملائي ارتُكِبَ ذات مرّة). إنّ "ج"، مثل هوميروس، شخص أو مجموعة أشخاص ضاعوا في الدّهاليز المعتمة للزّمن، ويبدو أنه عاش بالقرب من القدس، قبل ثلاثة آلاف سنة ونيّف، أي قبل أن يولد هوميروس أو يتمّ اختراعه. أما من هو "ج" الحقيقي، فإنّنا، على الأرجح، لن نعرف مطلقاً. أتكهّن، استناداً إلى أرضية أدبية صرف، داخلية وذاتية، بأنّ "ج" كان على الأرجح امرأة في بلاط الملك سليمان، وهو مكان رفيع للمعرفة، وللشكّ الديني القوي، وللكثير من التأمل النفسي المعقّد.

لقد وجّه لي أحد النقّاد الألمعيين، الذين راجعوا كتابي (كتاب "ج")، لوماً على عدم الذهاب بعيداً، ومطابقة شخصية "ج" بشخصية "بَثْشَبع"، الأم الملكة، وهي امرأة حثّية، كان قد سباها الملك داوُد، بعد أن أعدّ جيداً لموت زوجها "يورياه"، في أرض المعركة. يسعدني أن أتبنّى هذا الاقتراح، ولو متأخّراً: بَثْشَبع، والدة سليمان، مرشّحة رائعة لهذا الدور. إنّ رؤيتها الحالكة لابن سليمان ووارثه الكارثي، رَحُبعام، المتضمّنة في تضاعيف نصّ يهوه، قابلة، في ضوء ذلك، للشرح الرفيع، وكذا تقديمها السّاخر للبطاركة العبرانيين، وإعجابها الشديد ببعض زوجاتهم، وبعض النسوة الأجنبيات مثل هاجَر وتمار. إضافة إلى ذلك، إنّها لمفارقة رفيعة، قمينة بشخصية "ج" نفسه، أن لا يكون الكاتب الافتتاحي لما صار يُعرف لاحقاً بالتوراة إسرائيلياً على الإطلاق، بل امرأة حثّية. وفي ما سيأتي سوف أشير إلى "يهويست"، بالتناوب، إمّا "ج" وإما "بَثْشَبع".

كاتبُ "ج" هو المؤلّف الأصلي لما نطلق عليه الآن أسفار التكوين، والخروج، والعدد، بيد أن ما كتبَتْهُ - بَثْشَبع - كان خاضعاً للرقابة، وللتنقيح، بل تعرّض للتشويه والإلغاء مراراً، على يد سلسلة من المنقّحين، عبر خمسة

قرون، وصلت إلى ذروتها مع عزرا، أو أحد أتباعه، في حقبة العودة من السبي البابلي. هؤلاء المنقّحون كانوا كهنة وناسخين طوائفيين، ويبدو أنّهم شعروا بالفضيحة إزاء الحرية السّاخرة لبَتْشَبع في وصفها ليهوه. إن يهوه، الذي يصوّره "ج"، هو إنسان- أو إنساني برمّته، فهو يأكل ويشرب، ويفقدُ مزاجَه مراراً، ويغتبط لما يقترفه من هفوات، ويغارُ وينتقمُ، ويتبجّح بعدالته، في الوقت الذي يلعب فيه دائماً لعبةَ تفضيل هذا على ذاك، ويطوّرُ حالةً مزمنةً من القلق العُصابي حين يسمح لنفسه بأن ينقل مباركَته من النخبة إلى المضيف الإسرائيلي. وفي الوقت الذي يقود فيه ذاك الهياج المجنون والمؤلم، عبر صحراء سيناء، يفقدُ عقلَه، ويصبحُ مجنوناً وخطيراً جدّاً، ضدّ نفسه وضدّ الآخرين، حتى أن كاتب "ج" يستحقّ أن يوصف بأنه أكثر المؤلّفين زندقةً في التاريخ.

وتُختَتَم قصّة "ج"، حسبما نستطيع القول، حين يقوم يهوه، بيديه الاثنتين، بدفن نبيّه موسى، في قبرٍ بلا شاهدة، بعد أن حرم زعيمَ الإسرائيليين، الذي طال أمد معاناته، من إلقاءٍ أكثر من نظرة خاطفة على الأرض الموعودة. إن التحفة التي تقدّمها بَتْشَبع هي قصّة العلاقة بين يهوه وموسى، وهي بمثابة السرد الذي يتجاوز المفارقة أو المأساة، ويتحرّك بين انتخاب يهوه المفاجئ للنبي المتردّد، ومحاولته، التي بلا بواعث، قتلَ موسى، ثم الغمّ اللاّحق الذي يصيبُ الربّ، ووسيلتَه المختَارةَ.

إن التأرجح بين الإلهيّ والإنسانيّ هو من الاختراعات الكبرى لـ"ج"، وهو علامة أخرى على الأصالة الإبداعية، التي تتسم بالديمومة، لدرجة أننا لا نكاد نتعرّف إليها، لأنّ القصص التي ترويها بَتْشَبع تستحوذ علينا تماماً. إنّ الصدمة الكبرى، المتضمّنة في هذه الأصالة الإبداعية، الصّانعة للتقليد، تأتي حين ندرك أن الإيمان الغربي بالله- من قِبل اليهود والمسيحيين والمسلمين- ليس سوى عبادة لشخصية أدبية، ليهوه الذي اخترعه "ج"، بغضّ النظر عن التشويش الذي مارسه لاحقاً المنقّحون الورعون. إنّ الصدمات الموازية المشابهة، التي أعرفها، تأتي حين ندرك أن يسوع الذي يجلّه المسيحيون هو شخصية أدبية، ابتدعه مؤلّفُ إنجيل مَرقُس، وحين نقرأ القرآن، ونسمع صوتاً واحداً فقط، هو صوت

الله، يسجّله بالتفصيل، وعلى نحو مطوّل وجريء، نبيّه محمد. ربما، ذات يوم، وخلال القرن الواحد والعشرين، حين تصبح الحداثة الدينَ الطّاغي، في الغرب الأميركي، على الأقلّ، فإن أولئك الذين يجيئون بعدنا، سيختبرون صدمة رابعة مشابهة، حين يصطدمون بالنبي الأميركي، الحقيقي والشّجاع، جون سميث، من خلال رؤاه الدامغة في "لؤلؤة الثمن العظيم" و"عقائد ومواثيق".

يمكن للغرابة المرتبطة بالتقليد أن توجد من دون صدمة تلك الجرأة، بيد أن نكهة الغرابة ينبغي أن ترفرف دائماً في المنحى الافتتاحي لكلّ عمل يحسم الصراع مع المتن، وينضمّ إلى التقليد الأكبر. تعجّ معاهدنا التعليمية هذه الأيام بالمتململين المثاليين الذين يحتقرون المنافسة في الأدب، كما في الحياة، بيد أنّ المنحى الجمالي ومنحى الصراع ظلاّ شيئاً واحداً بالنسبة إلى الإغريق جميعاً، كما هما بالنسبة إلى بيركهاردت، ونيتشه، الذي استعاد تلك الحقيقة. إنّ ما يعلّمه هوميروس هو شعرية الصّراع، ذاك الدرس الذي تعلّمَهُ خصمُه هسيود. إنّ كلّ ما في كتابات أفلاطون، كما رأى الناقد لونجينوس، هو صراعه المستمرّ مع هوميروس، الذي تمّ نفيه من "الجمهورية"، ولكن عبثاً، بما أنّ هوميروس، وليس أفلاطون، هو الذي ظلّ الكتابَ المدرسي للإغريق. يرى ستيفان جورج بأنّ "الكوميديا الإلهية" لدانتي هي "كتابُ العصور ومدرستُها"، بالرّغم من أنّ هذا ينطبق على الشعراء أكثر من غيرهم، وربّما يوصّفُ مسرحيات شكسبير، كما سنوضّح في سياق هذا الكتاب.

لا يحبّ الكتّابُ المعاصرون أن يُقال لهم بأنهم يجب أن يتنافسوا مع دانتي وشكسبير، ومع ذلك فإنّ ذاكَ الصراع كان محرّضَ جويس إلى العَظَمَة، وإلى فرَادةٍ لم يشاركه فيها أحد سوى بيكيت وبروست وكافكا من بين الكتّاب الغربيين الحداثيين. إنّ النموذج المطلق للمنجز الأدبي سيبقى دائماً الشاعر بندار، الذي يحتفل بالانتصارات شبه الإلهية لأبطاله الرياضيين الأرستقراطيين، في الوقت الذي ينقل فيه شعوراً مضمراً بأنّ أناشيد الانتصار تلك تمثّل في ذاتها انتصارات على كلّ منافس آخر محتمل. يكرّر دانتي وميلتون ووردزورث استعارة السِباق المفتاحية، التي اعتمدها الشاعر بندار، للفوز بالسعفة، وهي نوع من الخلود

الأرضي، يتعارض بغرابة مع المثالية الورعة. إن "المثالية" التي يصارع المرء دائماً للنظر إليها من دون تهكّم، هي النزعة السّائدة الآن في مدارسنا وكلّياتنا، حيث يتم نبذ المعايير الجمالية، ومعظم الأعراف الفكرية، باسم التناغم الاجتماعي وعلاج أشكال الظلم التاريخية. إنّ عملية "توسيع التقليد"، إجرائياً، لم تكن تعني سوى هدم التقليد، بما أنّ مَن يتمّ تدريسهم لا يشملون البتّة أفضل الكتّاب، وهم بالصدفة نساء وأفارقة وآسيويون وأميركيون لاتينيون، بل أولئك الكتّاب الذين لا يقدّمون شيئاً سوى التذمّر، وهم طوّروه كجزءٍ من شعورهم بالهوية. لا توجد غرابة ولا أصالة إبداعية في تلك الحالة من التذمّر، وإن وجدت، فإنهّا لن تكون كافية لابتكار ورَثَةٍ ليهويست وهوميروس ودانتي وشكسبير وجويس.

وبصفتي صائغ المصطلح النقدي الذي أسميته يوماً "قلق التأثر"، يهمّني إصرار "مدرسة التذمّر" المتكرّر على أن تلك الفكرة يمكن أن تنطبق على "ذكورٍ أوروبيين بيض موتى" فقط، وليس على النساء، وما اصطلحنا على تسميتهم على نحو جذّاب كتّاب "التعدّدية الثقافية". وبناء عليه، راح ناشطو تيار النسوية يزعمون بأنّ النساء الكاتبات يتعاونّ بمحبّة، الواحدة مع الأخرى، كنسّاجات لحف، في حين يذهب الناشطون الأميركيون الأفارقة، مع أقرانهم من الكتّاب التشيكانو (من أصول مكسيكية)، بعيداً في إصرارهم على تحرّرهم من بلوى أية عدوى، مهما كان نوعها، ويرى كلّ منهم نفسَه آدمَ الأول في مطلع كلّ صباحٍ. وهؤلاء لا يرون وقتاً آخر لم يكونوا فيه كما هم عليه الآن، مخلوقين ذاتياً، ومولودين ذاتياً، وقوّتهم لهم وحدهم. ولأنّ هذه تأكيدات يقدّمها شعراء ومسرحيون وكتّاب نثر، فإنها صحّية ومفهومة، بغضّ النظر عمّا تضمرهُ من توهّم ذاتي. ولكن، إذا نظرنا إليها كإعلانات يطلقها نقّاد أدبيون مفترضون، فإنّها تفوّهات متفائلة تفتقر إلى الدقّة، وهي غير ممتعة، وتتعارض مع الطبيعة الإنسانية، ومع طبيعة الأدب المتخيّل. لا يمكن أن توجد كتابة قوية، تنتمي إلى التقليد، من دون صيرورة التأثر الأدبي، وهي صيرورة تنغّص شعور من يمرّ بها، وتستعصي على الفهم. لم أستطع على الإطلاق فهم نظريتي عن التأثّر عندما

تكون عُرضةً للهجوم، بما أن ما يتعرّض للهجوم لا يبلغ أن يكون محاكاة ساخرة ذكية لأفكاري. ومثلما يوضّح الفصل عن فرويد في هذا الكتاب، فإنني أفضّل قراءة شكسبيرية لفرويد، وليس قراءة فرويدية لشكسبير، أو أي كاتب آخر. إن قلق التأثر ليس قلقاً تجاه الأب، أدبياً كان أم حقيقياً، لكنّه القلق الذي يتشكّل في القصيدة، أو الرواية أو المسرحية، أو بسببها. إنّ كلّ عمل قوي يمارس، إبداعياً، قراءةً ضالّةً بالضرورة، وبالتالي تأويلاً ضالاً، لنصّ أو نصوص السلف. إنّ كاتب التقليد القوي الحقيقي يمكن أن يستبطنَ أو لا يستبطنَ القلق الكامن في عمله، لكنّ المسألة لا تكمن هنا. فالعمل المنجز القوي هو بحدّ ذاته القلق. وهذه النقطة عبّر عنها جيّداً بيتر دي بولا في كتابه "باتجاه بلاغة تاريخية":

إن رومانس العائلة الفرويدي بصفته توصيفاً للتأثّر يمثّل قراءةً ضعيفة للغاية. إنّ "التأثّر"، بالنسبة إلى بلوم، هو، في آن واحد، مرتبة استعارية أو إشارة تحدّد التقليدَ الشعري، وعقدة من العلاقات النفسية والتاريخية والتخييلية. ... إنّ التأثّر يصف العلاقات بين النصوص، وبالتالي فهو ظاهرة تناصّ ... فضلاً عن أنه، كآلية دفاع نفسية داخلية- تجربة الشاعر للقلق- وكشبكة من العلاقات التاريخية الخارجية القائمة بين النصوص يُعتبَر نتيجةً للقراءة الضّالة، أو الضّلال الشعري، وليس سبباً له.

قد يبدو هذا التلخيص الدقيق معقّداً، من دون شكّ، بالنسبة إلى أولئك الذين لا يعرفون الكثير عن محاولاتي التصدّي لمعضلة التأثّر الأدبي. ومع ذلك فإن دي بولا يوفّر لي نقطة انطلاق جيدة، هنا في بداية هذا التحليل للتقليد الغربي، المهدّد بوجوده الآن. وينبغي تحمّل عبء التأثّر إذا كان لا بدّ من تحقيق وإعادة تحقيق الأصالة الإبداعية المتفرّدة، داخل ثراء التقليد الأدبي الغربي. ليس التقليد عملية تسليم أو انتقال وديعة فحسب، بل هو أيضاً صراع بين عبقرية ماضية وطموحٍ راهن، تكون فيه الجائزةُ البقاءَ الأدبي أو الانضمامَ إلى التقليد. ولا يمكن تسوية الصراع باللجوء إلى الهواجس الاجتماعية، أو عبر التقييم الذي يقدّمه جيلٌ من المثاليين غير الصبورين، أو من خلال الإعلان الماركسي، "دعوا الموتى يدفنون الموتى،" أو عبر السفسطائيين الذين يريدون أن يستبدلوا التقليدَ بالعامل الأدبي، والأرشيفَ بالرّوح العارفة. تأتي القصائد والمسرحيات

والروايات والقصص كردّ على قصائد ومسرحيات وروايات وقصص سابقة، وهذا الردّ يقوم على أفعال قراءة أو تأويل يقوم بها الكتّاب اللاحقون، وهي أفعال تكون مطابقة للأعمال الجديدة.

هذه القراءات لكتابات السلف هي، بالضرورة، دفاعية، في جزءٍ منها. ولو أنّها اكتفت بكونها تذوّقية، لتعرّض الإبداع الجديد للخنق، لأسباب ليست نفسية فقط. ليست المسألة، إذاً، مجرّد خصام أوديبي، بل تتعلّق بطبيعة التخيّلات الأدبية الأصلية القوية ذاتها: اللغة الاستعارية وتقلّباتها. إنّ كلّ استعارة جديدة، أو ترميز خلاّق، يتضمّن دائماً افتراقاً عن استعارة سابقة، وذاك الافتراق يعتمد على انحراف جزئي أو رفض لعملية ترميز سابقة. يعتمد شكسبير المسرحي مارلو نقطةَ انطلاق، وأبطاله الأوغاد الأوائل، مثل آرون المغربي في مسرحية "تيتوس أندرونيوكوسً" وريتشارد الثالث، قريبون جداً من باراباس ويهودي مالطا لمارلو. وحين ابتكر شكسبير شخصية شايلوك، اليهودي من البندقية، فإن الأساس البلاغي للخطاب اللاذع الذي قدّمه هذا الوغد قد تمّ تعديله بشكل راديكالي. ويمثّل شايلوك قراءة ضالّة قوية، أو تأويلاً ضالاً وخلاّقاً، لشخصية باراباس، في حين أنّ آرون المغربي هو أقرب إلى تكرار شخصية باراباس، وبخاصّة على صعيد اللغة المجازية. وحين بدأ شكسبير بكتابة "عطيل" كان كلّ أثر لمارلو قد اختفى. إنّ حالة الشرّ، المستمتعة بذاتها، التي يكشف عنها إياغو هي أكثر براعةً، معرفياً، وأكثر صفاءً، تخيلياً، بملايين السنين الضوئية من المبالغات المغتبطة بنفسها، التي يكشف عنها باراباس، الضاجّ بالحيوية. إنّ علاقة إياغو بباراباس تبرهن على أنّ قراءة شكسبير الخلاقة، الضالّة، لسلفه مارلو، قد انتصرت كلّياً. ويمثّل شكسبير حالة فريدة، يصيرُ، على إثرها، السلفُ قزماً أبداً. تكشف مسرحية "ريتشارد الثالث" نوعاً من قلق التأثّر حيال "يهودي مالطا" و"تامبرلين"، لكنّ شكسبير كان، حينئذ، ما يزال يشقّ طريقه. ومع ظهور شخصية فولستاف في مسرحية "هنري الرابع، الجزء الأول"، كان الاكتشاف قد اكتمل وأضحى مارلو بمثابة الطريق التي يجب عدم سلوكها، على خشبة المسرح، كما في الحياة.

بعد شكسبير، ثمة حفنة قليلة من الكتاب، شقّوا طريقهم، متحررين نسبياً من قلق التأثّر، ومن هؤلاء ميلتون وموليير وغوته وتولستوي وإبسن وفرويد وجويس. وقد كان شكسبير وحده، بالنسبة إلى هؤلاء جميعاً، باستثناء موليير، يمثّل المعضلة، مثلما يسعى هذا الكتاب إلى توضيحه. إنّ العَظَمَة تستشعرُ العظَمَةَ، وتتوارى في ظلّها. وما المجيء بعد شكسبير الذي كتب أفضلَ النثر وأفضلَ الشعر في التقليد الغربي، سوى قدر معقّد، بما أنّ الأصالة الإبداعية هنا تصبح صعبة جداً، بوجه خاص، وفي كلّ شيءٍ له قيمة، مثل تجسيد الكائنات الإنسانية، ودور الذاكرة في الإدراك، وطاقة الاستعارة في اقتراح إرهاصات جديدة للغة. تلك هي النقاط الفريدة لتفوّق شكسبير، الذي لم يبزّه أحدٌ كنفساني ومفكّر وبلاغي. كان الفيلسوف ويتغنشتاين، الحانق على فرويد، يماثل، مع ذلك، فرويد، في ردّة فعله الدفاعية والمرتابة تجاه شكسبير، الذي اعتُبِرَ إهانةً للفيلسوف، مثلما اعتُبِرَ إهانةً للنفساني. لا توجد أصالة معرفية عبر تاريخ الفلسفة برمّته يمكن أن تضاهي أصالة شكسبير، ومن المثير للمفارقة والدهشة معاً أن نسترق السمع إلى ويتغنشتاين وهو يحاول معرفة ما إذا كان ثمّة من اختلاف حقيقي بين التجسيد الشكسبيري للتفكير والتفكير ذاته. وصحيحٌ القول، كما يلاحظ الناقد-الشاعر الأسترالي كيفن هارت، إنّ "الثقافة الغربية تستعير مفردات جلائها من الفلسفة اليونانية، وكلّ حديثٍ عن الحياة والموت، والشكل والصّياغة، مطبوعٌ بعلاقات شتّى مع ذاك التقليد،" بيد أن الوضوح أو الجلاء يتجاوز مفردات قاموسه، عملياً، ويجب أن نذكّر أنفسنا أنّ شكسبير، الذي قلّما اتّكأ على الفلسفة، هو أكثر مركزيةً في الثقافة الغربية من أفلاطون وأرسطو وكانط وهيغل وهيدغر وويتغنشتاين.

أشعر أنني وحيد هذه الأيام في الدفاع عن القيمة الجمالية، بيد أن أفضل دفاع عنها هو تجربة قراءة "الملك لير"، ومن ثمّ رؤيتها تُقدّم فوق خشبة المسرح، على نحوٍ مُحكم. لا تستمدّ المسرحية زخَمَها من أزمةٍ في الفلسفة، ولا يمكن تفسير قوّتها بوصفها تعمية روّجت لها، بشكل أو بآخر، المؤسسات البرجوازية. ومن علامات الانحطاط في الدراسات الأدبية أن يُعتبر المرء شاذاً لاعتقاده بأنّ

المنحى الأدبي ليس معتمِداً البتّة على المنحى الفلسفي، وبأنّ المنحى الجمالي لا يمكن اختزاله بالإيديولوجيا، أو بالميتافيزيقيا. إنّ النقد الجمالي يعيدنا إلى استقلالية الأدب المتخيّل، وسيادة الرّوح الوحيدة، وإلى القارئ، ليس بوصفه شخصاً في مجتمع، بل ذاتاً عميقة، تمثّل جوّانيتنا (inwardness) المطلقة. إنّ عمق الجوّانية لدى كاتب قوي يشكّل قوةً تخفّف من العبء الثقيل لمنجز الماضي، وتحمي الأصالة الإبداعية من الانسحاق، حتى قبل أن تولد. فالكتابة العظيمة هي دائماً نوع من إعادة الكتابة أو التنقيح، وتستند إلى قراءة تفسح أفقاً للذات لكي توجد، أو هي تعيدُ فتحَ أعمال قديمة أمام أوجاعنا الجديدة. إنّ أصحاب الأصالة ليسوا أصيلين، بيد أنّ المفارقة الإمرسونية تكشف عن براغماتية إمرسون بأنّ الخلاّق يعرف كيف يستعير.

إنّ قلق التأثّر يشلّ المواهب الأضعف، لكنّه يحرّضُ ويلهمُ العبقريةَ المنتميةَ إلى التقليد. إن ما يجمع معاً ثلاثة روائيين أميركيين خلاّقين، من العصر الفوضوي- همنغواي، فيتزجيرالد، وفوكنر- هو أنّهم جميعاً انطلقوا من تأثير جوزيف كونراد، لكنّهم استطاعوا ترويض التأثير بحنكة، عبر مزج كونراد بسلفٍ أميركي- مارك توين بالنسبة إلى همنغواي، وهنري جيمس بالنسبة إلى فيتزجيرالد، وهرمان ميلفل بالنسبة إلى فوكنر. شيء مماثل من الحنكة يظهر لدى ت. س. إليوت، في مزجه ويتمان بتنيسون، ولدى باوند في خلطه ويتمان ببراونينغ، كما نجده في انحراف هارت كرين عن إليوت، وانعطافه تالياً باتجاه ويتمان. إن الكتّاب الأقوياء لا يختارون أسلافهم الكبار، بل يتمّ اختيارهم من قِبل هؤلاء الأسلاف، وهم يمتلكون الحنكة الكفيلة بتحويل هؤلاء إلى كائنات مركّبة، وبالتالي، متخيَّلة جزئياً.

لستُ معنياً مباشرةً في هذا الكتاب بالعلاقات التناصّية القائمة بين هؤلاء المؤلّفين الستّة والعشرين، إذ إن غايتي هي تناولهم كممثلين للتقليد الغربي برمّته، أمّا اهتمامي بمشاكل التأثّر فيبرز، من دون شكّ، في كلّ مكان، وأحياناً من دون إدراكي المسبق لذلك. إنّ الأدب القوي، سواء أراد أن يقتات بالصراع أم لا، لا يمكن عزله عن علاقات التأثّر التي تربطه بالأعمال

التي تمتلك أولويةً، وتمارس سلطةً عليه. وبالرغم من أنّ معظم النقّاد يرفضون فهم عمليات التأثّر الأدبي، أو أنهم يحاولون إلقاء نظرة مثالية على تلك العمليات، باعتبارها عمليات سخية ووديعة، تستمرّ الحقائق الدكناء في التنافس والعدوى في النمو، وبشكل أقوى، طالما يستمرّ تاريخ التقليد في الاتساع والتمدّد. إن القصيدة أو المسرحية أو الرواية مجبرةٌ بالضرورة على التشكّل، عن طريق عمل السلف، مهما تكن متلهّفة للتعامل مباشرةً مع الهواجس الاجتماعية. إنّ العلائقية، غير المتوقّعة، تحكمُ الأدبَ، مثلما تحكمُ كلّ مغامرة معرفية. والعلائقية التي يفرزُها التقليد الأدبي الغربي، تتجلّى، بشكل رئيسي، كقلق للتأثّر، وهي تشكّلُ وتصوغُ كلّ كتابة جديدة تنشدُ الديمومةَ حقّاً. ليس الأدبُ لغةً فحسب، وإنما هو أيضاً إرادة لابتكار المجاز، وهاجس لصوغ الاستعارة، التي عرّفها يوماً نيتشه بالرّغبة في أن تكون مختلفاً، وأن تكون في مكانٍ آخر. هذا يعني جزئياً أن يكون المرءُ مختلفاً عن ذاته، ويعني أيضاً، بشكل رئيسي، كما أعتقد، أن يكون المرءُ مختلفاً عن استعارات وصور الأعمال المحتملة التي تشكّلُ إرثَه. إنّ الرغبةَ في الكتابة، على نحو عظيم، هي الرغبة في أن تكون في مكانٍ آخر، وفي مكان وزمانٍ هما من اختراع المرء، وفي أصالة إبداعية تمتزجُ بالميراث، وبقلق التأثّر.

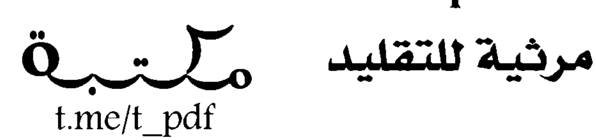


# القسم الأول

## حول التقليد

# -1-

# مرثية للتقليد




التقليدُ، في الأصل، يعني اختيارَ الكتب في معاهدنا التعليمية. وبالرّغم من السياسة الراهنة التي تراعي التعدّدية الثقافية، يظلّ سؤال التقليد الحقيقي مشرعاً: ما الذي يمكن أن يقرأه الفردُ، الذي ما يزالُ يرغب في القراءة، في هذا الوقت المتأخّر من التاريخ؟ إن السنوات التوراتية، لم تعد كافية لقراءة أكثر من حفنة مختارة من الكتّاب العظام في ما يمكن تسميته بالتقليد الغربي، فضلاً عن جميع التقاليد الأخرى في العالم. إن من يقرأ يجب أن يختار، بما أنّه لا يوجد، حرفياً، وقتٌ كافٍ لقراءة كلّ شيء، حتى وإن اختار المرءُ أن لا يفعل شيئاً سوى القراءة. إنّ بيتَ مالارميه الرّفيع - "الجسدُ حزينٌ، يا للحسرة، وأنا قرأتُ جميعَ الكتب"- أصبح نوعاً من المبالغة. والاكتظاظ والتخمة صارا يمثّلان السياق الفعلي لقلق التقليد. فلا تمرّ لحظة هذه الأيام من دون مغامرات جديدة للقوارض الأكاديمية، المنزلقة عن حافة الجرف، وهؤلاء يدّعون تحمّل المسؤوليات السياسية للناقد، بيد أنّ هذا التنظير الأخلاقي، لا بدّ أن ينحسر. وسيكون لكلّ معهد تعليمي قِسم للدراسات الفكرية، أو ثور لا يمكن ترويضه، وسينتعشُ الفهمُ الجمالي ويعيدُ للقراءة شيئاً من رومانسيتها.

إن مراجعةَ كتبٍ رديئة، كما لاحظَ مرّةً و.هـ.أودن، أمرٌ يضرّ بالشّخصية. ومثل جميع الأخلاقيين الموهوبين، يلجأ أودن إلى النظرة المثالية، رغماً عنه، وكان يجب أن يستمرّ معنا حتّى العصر الحالي، ولا سيّما أنّ المفوّضين الحزبيين يخبروننا بأنّ قراءة الكتب الجيدة أمرٌ يضرّ بالشّخصية، وأعتقد بأنّ هذا صحيح. إن قراءةَ أفضلَ الكتّاب- دعونا نقول دانتي، وهوميروس، وشكسبير، وتولستوي- لن تجعل منّا مواطنين أفضل. إنّ الفنّ لا نفع له البتّة، بحسب

الكاتب الفخم أوسكار وايلد، الذي كان محقّاً في كلّ شيء، وهو الذي أخبرنا أيضاً بأنّ الشِعر الرديءَ صادقٌ. لو كانت لديّ القدرة لأمرتُ بأن تُحفَر هذه الكلمات على بوّابة كلّ جامعة، بحيث يُتاح لكلّ طالب التأمّل ببهاءِ البصيرة.

امتُدِحت قصيدةُ تنصيب الرئيس كلينتون، التي كتبتها مايا أنجيلو، في عمود رئيسي في جريدة "نيويورك تايمز" بوصفها عملاً يتحلّى بفخامة ويتمانية، وبأنّ صدقها كاسح حقّاً، لتنضمّ على الفور إلى باقي إنجازات التقليد التي تفيض بها جامعاتنا. والحقيقة غير السعيدة هي أنّنا لا نستطيع أن نتمالك أنفسنا، ويمكن أن نقاوم الإغراء إلى حدّ معيّن، ولكن إذا تجاوزناه ستجد جامعاتنا نفسها مضطرةً إلى اتّهامنا بالعنصرية ومعاداة النساء. أتذكّر، على نحو مفارق، أنّ واحداً منّا، أخبر من قابَلَهُ في صحيفة "نيويورك تايمز" "بأننا جميعاً نقّاد نسويّون." هذا خطاب يليق ببلد محتلّ، لا يتوقّع تحرّراً من التحرّر. ويمكن للمعاهد أن تأمل باتباع نصيحة الأمير في كتاب لامبيدوزا "القرد" الذي ينصح أقرانه قائلاً: "غيّروا قليلاً كلّ شيءٍ، للحفاظ على كلّ شيء كما هو."

لسوء الحظّ، لن يكون أيّ شيء كما كان في الماضي، لأنّ فنّ (وعاطفة) القراءة جيداً وبعمق، الذي كان أساس مغامرتنا، قام على أكتاف أناسٍ هم أنفسهم كانوا قرّاءً نهمين، منذ نعومة أظفارهم. حتى القرّاء المتفانون، الوحيدون، أصبحوا محاصرين بالضّرورة، لأنهم لم يعودوا واثقين بأنّ أجيالاً جديدة ستنهض وتفضّل شكسبير ودانتي على من عداهما من الكتّاب جميعاً. إنّ الظلال تطولُ في أرضنا المسائية، وها نحن نقتربُ من الألفية الثانية، متوقّعين مزيداً من الظّلال.

أنا لا أستهجن هذه الأمور، فالجمالي، في رأيي، هو هاجس فردي وليس اجتماعياً. لا يوجد بالنسبة إليّ متّهمون، رغم أنّ البعض منا سوف يقدّرون عالياً من لا يأتي ويقول لهم بأنّهم لا يملكون رؤيا اجتماعية رحبة، حرّة وسخية، كتلك التي يتمتّع بها أولئك الذين أتوا بعدنا. إن النقد الأدبي فنّ قديم، ومبدعُه، بحسب برونو سنيل، هو أريستوفان، وأميل إلى موافقة هينرش هايني الرأيَ على

أنّ "هناك إلهاً، اسمه أريستوفان". إنّ النقد الثقافي هو نوع كئيب آخر من العلم الاجتماعي، بيد أن النقد الأدبي، كفنّ، كان وسيكون دائماً، ظاهرة نخبوية. ولقد كان من الخطأ الاعتقاد بأنّ النقد الأدبي يصلح أن يكون قاعدة للثقافة الديموقراطية، أو التحسّن الاجتماعي. حين تنكمش أقسام الأدب الإنكليزي، وسواها من أقسام الآداب في جامعاتنا، لتتناسب وأبعاد أقسام الكلاسيكيات الحالية، موكلةً وظائفها الأكثر فجاجةً إلى فيالق الدراسات الثقافية، سيكون بمقدورنا، ربّما، العودة إلى دراسة ما لا مهرب منه، دراسة شكسبير وأقرانه، الذين قاموا، على أية حال، باختراعنا جميعاً.

ما إن ننظر إلى التقليد بوصفه علاقة القارئ الفرد والكاتب الفرد بما تمّ حفظه من النصوص المكتوبة، وننسى أنه قائمة من الكتب المطلوبة للدراسة فحسب، حتى يكون بالإمكان النظر إليه باعتباره مطابقاً للفن الأدبي للذاكرة، وليس المعنى الدّيني للتقليد. فالذاكرة فنّ دائماً، حتى عندما تعمل لا إرادياً. ولقد رأى إمرسون تعارضاً بين حزب الذاكرة وحزب الأمل، لكن كان ذلك في أميركا مختلفة تماماً. إن حزب الذاكرة، الآن، هو نفسه حزب الأمل، رغم أنّ الأمل بدأ يضمحلّ. ولكن كان أمراً خطيراً دائماً القيامُ بمأسَسَة الأمل، ولم نعد نعيش في مجتمع يُسمح لنا فيه بمأسَسَة الذاكرة. ينبغي لنا أن نعلّمَ بطريقةٍ انتقائية أكبر، باحثين عن تلك القلّة من الناس ممن لديهم القدرة على أن يصبحوا قراءً أو كتّاباً فرديين. أمّا الآخرون، الذين ينساقون بسهولة إلى مناهج مسيّسة، فيمكن تركهم وشأنهم هناك. من الممكن، عملياً، الاستدلال على القيمة الجمالية وتذوّقها، ولكن لا يمكن نقلها إلى أولئك الذين ليست لديهم القدرة على الإمساك بنبضها ومعانيها. ولطالما كان الشجارُ باسمِها خطأً فاضحاً.

ما يهمّني أكثر هو فرار العديد ممن يشاطرونني المهنة من البعد الجمالي، وبعضهم كان قد بدأ، على الأقل، حياتَه النقديةَ بقدرةٍ على تذوّق القيمة الجمالية. والفرار بالنسبة إلى فرويد يُعتبرُ استعارةً للكبت، وللنسيان اللاإرادي، وربّما المقصود. والغاية واضحة هنا بما فيه الكفاية في مسألة فرار أبناء مهنتي: إنّهم يهدّئون إثماً منزاحاً. على أنّ النسيان، في سياقٍ جمالي، مدمرٌ، لأنّ التذوّقَ

في النقد يعتمدُ دائماً على الذاكرة. أتصوّر أنّ الناقد لونجينس كان ليقول إنّ المتعة هي ما قد نسيهُ المتذمّرون. أما نيتشه فكان ليسمّيها الألم، ولكنّ كليهما يفكّر في التجربة نفسها في الأعالي. أولئك الذين ينحدرون من علٍ، على طريقة القوارض، ما يفتأون ينشدون معزوفةً تقول إنّ الأدب يمكن شرحه على وجهٍ أفضل بوصفه نمطاً من التعمية تشجّعهُ المؤسسات البرجوازية.

هذا يختزلُ الجمالي ويُحيله على الإيديولوجيا، أو، على أفضل تقدير، الميتافيزيقيا. لا يمكن للقصيدة أن تُقرأ كقصيدة لأنّها جوهرياً وثيقة اجتماعية، أو، على الأرجح، ونادراً، محاولة للتغلّب على الفلسفة. أمام هذه المقاربة أحثّ على مقاومة عنيدة تكمن غايتها الوحيدة في الحفاظ على الشعر، بشكل تامّ وصاف. هذه الفيالق التي فرّت تمثّل تياراً في تقاليدنا كان دائماً في حالة فرار من الجمالي: الأخلاقية الأفلاطونية والعلم الاجتماعي الأرسطي. إن الهجوم على الشعر يتسبّب إمّا بنفيه، لكونه هدّاماً للسلامة الاجتماعية، وإما بأن يُحكم عليه بالمعاناة إذا كان سيتكفّل بعمل التطهّر الاجتماعي تحت شعارات التعدّدية الثقافية الجديدة. وتحت القشرة الخارجية للدراسات الأكاديمية، بأشكالها الماركسية والنسوية والتاريخانية الجديدة، يستمرّ الجدل القديم بين الأفلاطونية والنمط المهجور من الطبّ الأرسطي الاجتماعي. وأفترض أنّ الصراع بين هذين التيارين ومناصري المنحى الجماليّ، المحاصرين دائماً، لا يمكن أن ينتهي أبداً. إننا نخسر الآن، ولا شك أننا سنستمرّ في الخسران، وثمة حزن دفين جرّاء ذلك، لأنّ أفضل الطلبة سيهجروننا، ويختارون منهجيات واختصاصات أخرى، وهو هجرٌ قد بدأ توّاً. إنهم معذورون لقيامهم بذلك، لأننا لم نستطع حمايتهم من فقدان مهنتنا للمعايير الجمالية والفكرية التي تحكم القيمة والمنجز. وكلّ ما نستطيع فعله الآن هو الإبقاء على بعض الاستمرارية مع المنحى الجمالي، وأن لا نستسلم للأكذوبة بأننا نقفُ في وجه المغامرة والتأويلات الجديدة.

من المعروف أن فرويد عرّفَ القلق بوصفه توقّعات قلقة (angst vor etwas). وثمة دائماً ما ننتظره سلفاً، ونشعر بالقلق تجاهه، بسبب توقّعات تدعونا إلى تحقيقها. يجلب إيروس (Eros)، الذي يُعتبر من أكثر أنواع التوقّعات متعةً، أشكال

قلقه إلى الوعي المتأمّل، وهو موضوع فرويد. ويثير العمل الأدبي أيضاً توقّعات تنتظر منا تحقيقها، وإلاّ بطلت قراءتها. إنّ أعمق أشكال القلق المرتبطة بالأدب تكون أدبية الطابع، بل إنّها تعرّف وتحدّدُ الأدبيَ، وتصبحُ متناغمةً معه. وتستعير القصيدة أو المسرحية أو الرواية كلّ أشكال الاضطراب التي تمرّ بها الإنسانية، بما في ذلك الخوف من الفناء، الذي يتحوّل، في فنّ الأدب، إلى مسعى ينشدُ الدخولَ في التقليد، والانضمام إلى الذاكرة الجمعية والاجتماعية. حتّى شكسبير، في أقوى سونيتّاته، يحلّق قريباً من هذه الرّغبة أو الدافع الممسوس. إن خطابَ الفناء هو أيضاً شكلٌ من أشكالِ سيكولوجيا البقاء، وهو علم كوني.

من أين أتت فكرة خلقِ عملٍ أدبي لن يتركَه العالمُ يموتُ طواعيةً؟ هذه فكرة ليست مرتبطة بالأسفار التوراتية للعبرانيين، الذين تكلّموا عن الكتابات المرتبطة بالتقليد بوصفها تشبه تلك التي تلطّخ أيدي من يلمسها، ربما لأنّ الأيدي الفانية ليست صالحة للمس كتابات مقدّسة. لقد بدّل يسوعُ التوراةَ للمسيحيين، والمهمّ في فكر يسوع هو فكرة البعث أو النشور. في أي تاريخ من تاريخ الكتابات الدنيوية بدأ الناس يتحدّثون عن القصائد أو القصص بوصفها خالدةً؟ كان هذا التصوّر موجوداً لدى بترارك، وطوّره شكسبير، على نحو رائع، في سونيتّاته. وهو عنصرٌ كامن في مديح دانتي لعمله الفذّ "الكوميديا الإلهية". لا نستطيع القول إن دانتي جعل الفكرةَ دنيويةً، لأنه قام بتصنيف كلّ شيء، وبالتالي، فإنّه، بمعنى من المعاني، لم يجعل أيّ شيءٍ دنيوياً. بالنسبة إليه، كانت قصيدته نبوءةً، مثلما كان إشعيا نبوءةً، وبالتالي نستطيع القول إنّ دانتي، ربّما، هو الذي ابتدع فكرتَنا الحديثةَ عن التقليد. ويؤكّد إرنست روبرت كيرتيوس، الناقد البارز من القرن الوسيط، أنّ دانتي اعتبر رحلتين فقط إلى الماوراء قبل رحلته حقيقيتين: رحلة إينياس لفرجيل في الكتاب السادس من ملحمته، ورحلة القدّيس بولص، كما رويت في الجزء الثاني من سفر (أهل كورنثوس)، (12:2). من إينياس تأتي روما، ومن بولص تأتي المسيحية غير اليهودية. من دانتي كان يمكن أن يأتي تحقّق النبوءة الكامنة في "الكوميديا"، لو أنّ الشاعر عاش ليبلغ سنّ الواحدة والثمانين، لكنّه توفي في سنّ السادسة والخمسين.

لكيرتيوس، المتيقّظ دائماً لمآل الاستعارات المرتبطة بالتقليد، حاشية حول "الشعر بوصفه ديمومةً"، تقتفي أصول خلود الشهرة الشعرية وتُرجعها إلى ملحمة "الإلياذة" (6: 357)، وما وراءها، ثمّ إلى "أناشيد" هوراس (4.8, 28) حيث يؤكد لنا بأنّ فصاحةَ ربّةِ الشعر وزهوها لا يسمحان للبطل بأن يموت أبداً. ويلاحظ جاكوب بيركهاردت، في فصل عن الشهرة يستشهد به كيرتيوس، أنّ دانتي، هذا الفيلولوجي الإيطالي، والشاعر من عصر النهضة، امتلك "وعياً مركّزاً بأنّه موزّعُ الشهرة، وبالتالي، الخلود"، وهو وعي يتحرّاه كيرتيوس بين الشعراء اللاتينيين في فرنسا حتى بدايات 1100. ولكن عند نقطة معيّنة، ارتبط هذا الوعي بفكرة التقليد الدنيوي، وبالتالي لم يكن البطل المحتفى به هو الذي يُعتبَر خالداً، وإنّما الاحتفاء نفسه. لم تبدأ، في الواقع، فكرة التقليد الدنيوي- حيث المصطلح يعني قائمة من المؤلّفين المتفق عليهم- حتى منتصف القرن الثامن عشر، وخلال الحقبة الأدبية التي تُنعت بتسميات "الحساسية"، و"السنتمنتالية"، و"الرّفيع". وتعودُ "أناشيدُ" ويليام كولينز القهقرى إلى ينابيع التقليد "الرّفيع"، ونكتشفها لدى الأسلاف البطوليين لعصر الحساسية، من بين الإغريق القدماء وصولاً إلى ميلتون. وهذه الأناشيد هي من أولى القصائد الإنكليزية التي كُتِبت من أجل اقتراح تقليد دنيوي، مرتبطٍ بمفهوم التقليد الأكبر.

لقد أضحى التقليدُ (The Canon)، وهو كلمة دينية في أصلها، خياراً بين نصوص تتصارع من أجل البقاء، سواء فسّرنا الخيارَ على أن من يقومون به هم مجموعات اجتماعية مهيمنة، أو مؤسسات تربوية، أو تقاليد نقدية، أو، كما أفعل أنا، مجموعة من المؤلفين المتأخّرين الذين يشعرون بأنّهم اختيروا من قبل أسلاف معيّنين. يذهب بعض المتحزّبين إلى ما يُسمّى راديكالية أكاديمية أبعد من ذلك، ويشيرون إلى أنّ الأعمال الأدبية تنضمّ إلى التقليد بفضل الحملات الإعلانية وفنون التسويق الناجحة. ويبالغ رفقاء هؤلاء المتشكّكين، أكثر فأكثر، ليرتابوا حتىّ بشكسبير، الذي تبدو فرادته، بالنسبة إليهم، نوعاً من الإلزام المفروض. إذا كنتَ تعبدُ الإلهَ المركّب للصيرورة التاريخية فأنتَ مقدّر عليكَ أن تبخسَ شكسبيرَ تفوّقَه الجمالي الملموسَ، والأصالةَ الإبداعية السّافرة التي

تتحلّى بها، حقاً، مسرحياته. تصبح الأصالةُ معادلاً أدبياً لمصطلحات من مثل المغامرة الفردية، والاعتماد على الذات، والتنافس، التي لا تُفرِحُ قلوبَ النقّاد النسويين، ونقّاد المركزية الإفريقية، والماركسيين، والتاريخانيين الجدد، المتأثّرين بفوكو، أو التفكيكيين- هؤلاء المنتمين إلى ما أسميته "مدرسة التذمّر".

من النظريات الثاقبة حول عملية تشكّل التقليد تلك التي يقدّمها ألستر فولر في كتابه "أنواع الأدب"، الصادر عام 1982. في فصل حول "هرمية الأجناس وتقاليد الأدب" يشير فولر إلى أنّ "التغييرات التي طرأت على الذائقة الأدبية يمكن أن نرجع أسبابها إلى عملية إعادة تقييم الأنواع الأدبية، التي تمثّلها الأعمال المنتمية إلى التقليد". في كلّ حقبة، كانت بعض الأجناس تُعتَبرُ أكثر قابليةً للانطواء في كنف التقليد من سواها. في العقود الأولى من زماننا، كان رومانس النثر الأميركي يُعتبر جنساً أدبياً رفيعاً، ساهم في تكريس موهبة فوكنر وهمنغواي وفيتزجيرالد، بصفتهم كتّاب نثرٍ مهيمنين في القرن العشرين، وأحفاداً مناسبين لهوثورن وملفل ومارك توين، وامتداداً لذاك المنحى من هنري جيمس الذي تفوّق إبداعياً في "الآنية الذهبية" و"جناحا اليمامة". وكان لرفع مقام الرّومانس على حساب الرواية "الواقعية" أثره في أن تنال تلك السرديات الرؤيوية في رواية فوكنر "بينما أرقدُ محتضراً"، ورواية ناثينال ويست "الآنسة لونلي هارتس"، ورواية توماس بينشسون "نداء البقعة 49"، احتراماً نقدياً تجاوز روايتي ثيودور درايزر "الأخت كيري" و"التراجيديا الأميركية". والآن تبدأ مراجعة تنقيحية جديدة للأجناس، مع صعود نجم الرواية الصحفية، مثل رواية ترومان كابوت "بدم بارد"، ورواية نورمان ميلر "أغنيةُ الجلاّد"، ورواية توم وولف "مشعَلَةُ الخيلاء". وقد استعادت، في ظلّ هذا المناخ، رواية "التراجيديا الأميركية"، بعضاً من ألقها.

أما الرواية التاريخية فيبدو أنّها تعرّضت لانحطاطٍ دائم. ذات يوم قال لي غور فيدال، بفصاحة مريرة، إنّ ميوله الجنسية العلنية قد حرمته من التصنيف في التقليد. لكنّ المرجّح أكثر هو أنّ أهم أعمال فيدال النثرية- باستثناء عمله الرّفيع والمثير "مايرا بريكنريدج"- تُعتَبرُ روايات تاريخية متميزة، مثل "لينكولن" و"دمدمة"، وسواها. ويبدو أن هذا الجنس الأدبي الثانوي لم يعد قابلاً للانطواء

في كنف التقليد، ما يساعد على تفسير القدر الكئيب لرواية نورمان ميلر الخلاّقة "مساءات عتيقة"، التي تُعتبر تشريحاً رائعاً للدّجل الذي لم يستطع أن يعمّر طويلاً في مصر القديمة، بحسب "كتاب الموتى". لقد انفصلت كتابةُ التاريخ عن النثر السّردي، ويبدو أن حساسيتنا لم تعد قادرة على إعادة اللّحمة بينهما.

يذهب فولر بعيداً في تفسير الأسباب التي تجعل الأجناس الأدبية لا تستقرّ معاً في لحظة تاريخية واحدة:

علينا أن نقبل بحقيقة أنّ الدائرة التامّة للأجناس لا تحضرُ متساويةً، أو كاملةً، في حقبة واحدة بعينها. إذ لكلّ عصرٍ أرشيفه الصغير، نسبياً، من الأجناس، يستطيعُ قرّاؤه ونقّاده الاستجابةَ له بحماسة، أما الأرشيف المتوافر للكتّاب فهو أصغر بكثير: وذلك أنّ التقليد الآني ثابتٌ أمام الجميع، لا يخترقه سوى الكتّاب الأقوياء أو العظام أو الملغزين. ويُجري كلّ عصر عمليات حذف جديدة من الأرشيف. وبمعنى ضعيف، ربما توجد الأجناس في كلّ العصور، وهي متجسّدة في استثناءات شاذّة وفجّة. ... بيد أنّ أرشيف الأجناس النَشِطة كان دائماً صغيراً، وهو عُرضة لعمليات حذف وإضافة، مهمّة وأساسية. ... ولقد وجد بعض النقاد إغراءً كبيراً في النظر إلى نظام الأجناس وفقاً لنموذج هيدروستاتي- كأنّ جوهره الكلّي ثابت، لكنّه يظلّ عرضةً لعمليات إعادة التوزيع.

لكن لا يوجدُ أساس ثابت لتكهّنٍ من هذا النوع. ومن الأفضل لنا أن نتعاملَ مع حركة الأجناس ببساطة من منظورِ الخيار الجمالي.

أنا نفسي أريدُ أن أفترض، بالاتفاق جزئياً مع فولر، أنّ الخيار الجمالي تصدّر دائماً كلّ منحىً دنيوي من عملية تشكّل التقليد، ولكنّ هذا طرحٌ يصعب الحفاظ عليه في هذا الوقت، بعد أن أصبح الدفاعُ عن التقليد الأدبي، مثل الهجوم عليه، مسيّساً إلى حدّ كبير. إنّ للدفاعات الأيديولوجية عن التقليد الغربي تأثيراً مميتاً في القيم الجمالية، لا يقلّ عن الهجوم الكاسح للمنتقدين الذين يريدون أن يهدموا التقليد أو "يفتحوه،" مثلما يزعمون. لا شيء أكثر جوهرية بالنسبة إلى التقليد الغربي مثل مبادئه القائمة على الانتقائية، التي يمكن وصفها بالنخبوية إذا

تأمّلنا المعايير الفنية التي تتأسّس عليها. وأولئك الذين يعارضون التقليد يصرّون على أنّ ثمة دائماً أيديولوجيا ماثلة في عملية تشكّل التقليد، بل يذهبون إلى أبعد من ذلك ويتحدّثون عن أيديولوجيا تشكّل التقليد، منوّهين بأنّ صناعة التقليد (أو المساهمة في ديمومته) هي فعل أيديولوجي بحدّ ذاتها.

أما بطل هؤلاء المناهضين للتقليد فهو أنطونيو غرامشي، الذي ينفي في كتابه "مختارات من دفاتر السّجن" أن يكون المثقف، أيّ مثقف، متحرّراً من المجموعة الاجتماعية المهيمنة، إذا كان مستنداً إلى "خصائص فريدة" فقط يتشارك فيها مع حرفة مواطنيه (مثل نقّاد أدبيين آخرين): "ما دامت هذه الأصناف المختلفة من المثقفين التقليديين تمارس، من خلال روح الفريق، خصائصها التاريخية، المستمرّة بلا انقطاع، وبالتالي تطرحُ نفسها على أنّها معزولة، ومستقلّة عن المجموعة الاجتماعية المهيمنة."

وأنا كناقد أدبي يعيش في ما أعتبره الآن أسوأ الأزمنة التي يمرّ بها النقد الأدبي، لا أجدُ صرامةَ غرامشي ملائمةً. إن روح الاحتراف العزيزة على قلوب الكهنة الكبار المناهضين للتقليد، لا تهمّني، لا من قريب ولا من بعيد، وسوف أهزأ من كلّ "استمرارية تاريخية" مع الأكاديميا الغربية. أؤكّدُ، وأرغبُ في وجود استمرارية مع حفنة قليلة من النقّاد قبل هذا القرن، وحفنة أخرى خلال الأجيال الثلاثة السابقة. أما بالنسبة إلى فكرة "خصائص فريدة"، كأن نقول "أنا" مقابل "غرامشي" فهي شخصية محض. حتى وإن تماهت "المجموعة الاجتماعية المهيمنة" مع مؤسسة ييل، أو مجلس أمناء جامعة نيويورك، أو الجامعات الأميركية بوجه عام، فأنا لا أستطيع أن أجدَ رابطاً داخلياً بين أية مجموعة اجتماعية والطرق الخاصّة التي أمضيتُ فيها حياتي أقرأُ، وأتذكّرُ، وأقيّمُ، وأفسّرُ ما كنّا ندعوه يوماً "الأدب المتخيّل". ولاكتشاف نقّاد في خدمة أيديولوجيا اجتماعية معيّنة يكفي أن ينظر المرء إلى أولئك الذين يرغبون في فكّ أُحجية التقليد، أو ينظر إلى خصومهم، الذين وقعوا في فخّ أن يصبحوا ما يشاهدونه فحسب. ولكنّ أيّاً من هاتين المجموعتين ليست أدبية حقّاً.

إنّ محاولة الفرار من الجمالي أو كبحه متأصّلةٌ في معاهدنا، التي ما تزال تزعمُ الارتباط بالتعليم العالي. واليوم تتمّ قراءة شكسبير، الذي برهنت أربعة عقود متتالية على تفوّقه الجمالي، من منظور تاريخاني، ويُختَزَلُ براغماتياً، لأنّ قوته الجمالية الخارقة فقط تمثّل فضيحةً لكلٍّ معيار أيديولوجي. ويمكن عرض المبدأ الرئيسي لمدرسة التذمّر الراهنة بصراحة لا مثيل لها، وهي أنّ ما يُدعى القيمة الجمالية ينشأ من الصراع الطبقي. إن المبدأ واسعٌ جداً، حتى أنه لا يمكن دحضه كلّياً. أنا نفسي أصرّ على أنّ الذات الفردية هي المنهج الوحيد، والمعيار الكلّي، لتفسير القيمة الجمالية. بيد أنني أسلّمُ، حزيناً، بأنّ "الذات الفريدة"، لا يمكن أن تُعرَّف إلاّ في سياق علاقتها بالمجتمع، كما أنّ جزءاً من معاناتها مع الجماعة مرتبطٌ، لا محالة، بالصراع بين الطبقات الاجتماعية والاقتصادية. ولأنني ابنٌ لعامل ملابس، فإنني مُنِحتُ وقتاً لانهائياً للقراءة والتأمّل في ما أقرأ. كما أنّ المؤسسة التي رعتني، وهي جامعة ييل، هي بلا شكّ جزءٌ من المؤسسة الأميركية، وبالتالي فإنّ تأمّلي المتواصل في الأدب يصبح قابلاً للخضوع لأكثر التحليلات الماركسية تقليداً، تلك المتمحورة حول فكرة الاهتمام الطبقي. وتصبح جميع تأكيداتي حول القيمة الجمالية المرتبطة بذات وحيدة مشروطةً بالضرورة بما يجب أن نذكّر به، وهو أنّ الوقت الخصوصي للتأمّل يجب أن نبتاعه من المجتمع المحيط.

لا يوجد مِن النقّاد، بمن فيهم كاتب هذه السطور، مَن هو بروسبرو متنسّك، يحضّر السّحرَ الأبيضَ فوق جزيرة مسحورة. النقد، مثل الشعر، هو (بالمعنى الهرمسي) نوعٌ من النهب من مادّة خامّ، شائعة. فإذا كانت الطبقةُ المسيطرةُ، في أيام شبابي، قد حرّرت أحدنا ليكونَ كاهناً لخدمة المنحى الجمالي، فإنّ لديها، من دون شك، مصلحة في تلك الكِهانة. مع ذلك، فإنّ التسليم بهذا يعني التسليم بالقليل. قد تنبثقُ حرّية اكتناه القيمة الجمالية من الصراع الطبقي، لكن تلك القيمة ليست مطابقة للحرية، حتى وإن كانت لا تتحقّق من دون ذاك الاكتناه. القيمة الجمالية هي، بالتعريف، نتاج التفاعل بين الفنانين، وهي تأثيرٌ كان دائماً تأويلاً. إن حرية أن تكون فناناً أو ناقداً تنبثق بالضرورة من الصّراع الاجتماعي. بيد أنّ

أصل أو مصدر هذه الحرية التي نعي، والذي لا تكاد تكون له أهمية بالنسبة إلى القيمة الجمالية، ليس متطابقاً معها. ثمة دائماً شعور بالذنب في الفردانية المتحققة، ذنب مردّه كون المرءِ من الناجين، وهو ليس نتاجاً للقيمة الجمالية.

من دون إجابة ما عن السؤال الثلاثي المتعلّق بالصراع أو المكابدة - أكثر من، أقلّ من، ومعادل لِـ- لا يمكن أن توجد قيمة جمالية. هذا السؤال صيغ باللّغة الرمزية للاقتصاد، بيد أن الإجابة عنه ستكون خالية من المبدأ الاقتصادي الذي طرحه فرويد. لا يمكن أن توجد قصيدة بذاتها، ومع ذلك ثمّة ما هو غير قابل للاختزال، وينطبق على الجمالي. إن القيمة التي لا يمكن اختزالها نهائياً تشكّل نفسها عبر صيرورة التأثّر الفني المتداخل. هذا التأثّر ينطوي على مكوّنات نفسية وروحية واجتماعية، غير أنّ عنصره الرئيس هو البعد الجمالي. ويمكن للتاريخاني الماركسي، أو المتأثّر بفوكو، أن يصرّ، إلى ما لانهاية، على أنّ إنتاج الجمالي هو مسألة قوى تاريخية، بيد أنّ الإنتاج، بحدّ ذاته، ليس المسألة هنا. أتفق، بكلّ سعادة، مع شعار الدكتور جونسون- "ما مِن إنسان، باستثناء المغفّل، يكتبُ إلاّ من أجل المال"- مع ذلك، فإن اقتصاد الأدب، من الشاعر بندار حتى الوقت الحاضر، لا يقرّر مسائل التفوّق الجمالي. أولئك الذين يريدون "فتح" التقليد لا يعارضون خصومهم المحافظين بخصوص أين يمكن العثور على التفوّق: في شكسبير. إنّ شكسبير هو التقليد الدنيوي، أو الكتاب المقدّس الدنيوي. لقد عرّفَ السابقين واللاّحقين بمفرده، لغايات تحدّدُ الانتماء إلى التقليد. والمعضلة التي تواجه المتحزّبين لمدرسة التذمّر هي على هذا النحو: إمّا أن ينفوا تفوّق شكسبير الفريد (مسألة مؤلمة وصعبة) وإما أن يشرحوا لماذا وكيف أنتج التاريخ والصراع الطبقي تلك الخواصّ في مسرحياته التي أرست مركزيته في التقليد الغربي.

هنا، هم يواجهون مشكلة مستعصية، في أكثر نقاط شكسبير الغرائبية قوةً: إنّه يسبقكَ دائماً، مفهومياً ومجازياً، كائناً من كنتَ، وحيثما كنت. إنه يحيلكَ كائناً منطوياً على مفارقة تاريخية، لأنّه يحتويكَ، وأنتَ لا تستطيعُ تصنيفَه. ولا تستطيع

الكشف عن أسراره بمجرّد الاعتماد على منهجية جديدة، سواء كانت الماركسية أو الفرويدية، أو فلسفة الشك اللّغوية التي اعتمدها بول دي مان. على النقيض من ذلك، إنه يكشف أسرار المنهجية، ليس من خلال الترميز المسبق، بل الترميز اللاّحق، كما هو الحال. إن كلّ ما قدّمه فرويد، ويمتلك أهميةً، موجودٌ لدى شكسبير، يُضاف إليه نقد مقنعٌ لفرويد ذاته. إنّ خريطة فرويد للعقل هي لشكسبير، ويبدو أن فرويد اكتفى فقط بصوغها. أو، بكلام آخر، إنّ القراءة الشكسبيرية لفرويد تضيءُ وتكتسحُ نصّ فرويد. في حين أنّ قراءة فرويدية لشكسبير تختزل وتقلّص شكسبير، أو تهدّد بذلك، إذا احتملنا اختزالاً يتجاوز الخطّ إلى سخافات الخسارة. إن مسرحية "كورليانوس" قراءة أكثر قوّةً لكتاب كارل ماركس "18 برومير للويس نابليون" من أية قراءة ماركسية محتملة لمسرحية "كورليانوس".

أنا متأكّد أنّ رِفعةَ شكسبير هي الصّخرة التي ستتكسّر عليها أخيراً مدرسة التذمّر. كيف يمكنهم أن يفوزوا بالشّيء ونقيضه؟ إذا كان أمراً اعتباطياً أن يحتلّ شكسبير مركز التقليد فإنّ من واجبهم أن يشرحوا لماذا اختارته الطبقة الاجتماعية المسيطرة للعب هذا الدور الاعتباطي، ولم تختر، لنقل، بن جونسون؟ وإذا كان التاريخ، وليست الدوائر الحاكمة، هو الذي أعلى من شأن شكسبير، فما الذي لدى شكسبير حتّى يسلبَ التاريخ الاجتماعي والاقتصادي والماركسي القويّ مركزَه؟ من الواضح أنّ هذا الخطّ من الجدال بدأ يتاخم حدود الفانتازيا. وسيكون الأمر أكثر بساطة لو يتم الاعتراف بأنّ ثمة اختلافاً من حيث النوع والدرجة بين شكسبير وأي كاتب آخر، حتى تشوسر، وحتّى تولستوي، أو أياً كان. إنّ الأصالة الإبداعية هي الفضيحة التي لا تستطيع مدرسة التذمّر التكيّف معها، ويبقى شكسبير أكثرَ الكتّاب الذين تتسنىّ لنا معرفتهم أصالةً على الإطلاق.

إنّ كلّ أصالة قوية مآلهُا التقليد. منذ بضع سنوات، وفي ليلة عاصفة في نيوهيفن، كنتُ قد جلستُ، من جديد، لأعيدَ قراءة "الفردوس مفقوداً" لجون ميلتون. كان يجب أن أكتب محاضرة عن ميلتون كجزء من سلسلة محاضرات ألقيها في هارفارد، وكان عليّ أن أبدأ القصيدة من بدايتها، وأقرأها كأنّني لم أقرأها من قبل، بل كأنّما لم يقرأها أحدٌ آخر من قبل. ولكي أفعل ذلك، كان

يجب أن أطرد مكتبةً من النقد الميلتوني من رأسي، وهذا مستحيل تقريباً. مع ذلك حاولتُ لأنني كنتُ أريدُ استعادة تجربة قراءة "الفردوس مفقوداً" كما قرأتها للمرة الأولى منذ أربعين عاماً ونيّف. وبينما كنتُ أقرأ، خلدتُ إلى النوم بعد منتصف الليل، إلاّ أنّ إلفةَ القصيدة الأولى كانت قد بدأت تتبخّر. ثمّ بدأت تتبخّر أكثر فأكثر في الأيام اللاحقة، بينما كنتُ أتابع القراءة حتى النهاية، إلى أن شعرتُ بالصدمة في نهاية المطاف، وبأنني منبوذ قليلاً، ومع ذلك ظللتُ مستغرقاً فيها على نحو مخيف. ما هذا الذي كنتُ أقرأه؟

وعلى الرغم من أنّ القصيدة ملحمة توراتية، مصوغة في شكل كلاسيكي، كان الانطباع الغريب الذي ولّدته في نفسي من النوع الذي أقرنه عادةً بالفانتازيا الأدبية أو الخيال العلمي، وليس الملحمة البطولية. الدّهشة هي الأثر الكاسح الذي تركته. وقد صعقني نوعان مختلفان من الشعور، رغم تداخلهما: قوّة المؤلّف التنافسية المنتصرة، التي عبّرت عن نفسها بشكل رائع في الصراع، المضمر والعلني، ضدّ كلّ مؤلّف وكلّ نصّ، بما في ذلك الكتاب المقدّس، وتلك الغرابة، المرعبة أحياناً، التي تكتنفُ المنجزَ. بعد أن وصلتُ إلى النهاية، رأيتُ نفسي أسترجعُ (بشكل واعٍ على أية حال) كتاب وليام إمبسون الشرس "إله ميلتون"، مع الملاحظة النقدية بأنّ "الفردوس مفقوداً" بدت لإمبسون باهرةً، بشكل بربري، مثل منحوتات إفريقية بدائية. لقد عزا إمبسون بربرية ميلتون إلى المسيحية، التي كان يرى فيها معتقداً بغيضاً. وعلى رغم أنّ إمبسون كان ماركسياً في ميوله السياسية، ويضمر تعاطفاً عميقاً مع الشيوعيين الصينيين، لم يكن، بأي حال، أحد أسلاف مدرسة التذمّر. لقد أخضع، باقتدار لافت، الأسلوبَ الحرّ، للرؤيا التاريخانية، وأظهر باستمرار وعياً بالصراع بين الطبقات الاجتماعية، لكنه لم يستسلم لإغراء اختزال "الفردوس مفقوداً" إلى مجرّد تفاعل بين القوى الاقتصادية. لقد ظلّ هاجسُه جمالياً، وهو الموضوع الملائم للناقد الأدبي، حيث استطاع التحرّر من عبء تقزّزه الأخلاقي من المسيحية (وإله ميلتون)، والانتقال إلى حكم جمالي للقصيدة. لقد بهرني العنصرُ البربري، مثلما بهَرَ إمبسون، وأحببتُ أكثر الصراعَ المحفوف بالنصر.

ثمة، كما أفترض، حفنة قليلة من الأعمال التي تبدو أكثر جوهريةً من "الفردوس مفقوداً" في التقليد الغربي- وأقصد تراجيديات شكسبير الكبرى، و"قصص كانتربري" لتشوسر، و"الكوميديا الإلهية" لدانتي، وكتاب التوراة، والأناجيل، ورواية "دون كيخوته" لسرفانتس، وملاحم هوميروس. وباستثناء قصيدة دانتي، ربّما، لا يتحلّى أيٌّ من هذه الأعمال بروح صراعية كتلك التي تعبّر عنها قصيدة ميلتون الدكناء. لا شكّ أن شكسبير استلهمَ تحريضاً من مسرحيين منافسين، بينما تشوسر استشهد بمرجعيات نثرية، وأخفى مديونيتَه الحقيقية لكلّ من دانتي وبوكاشيو. لقد تمّ تنقيح الكتاب المقدّس العبري والعهد الجديد اليوناني، وأخذ كلاهما شكله الحالي على يد اختزاليين لم يكن يجمعهم مع المؤلّفين الأصليين الذين قاموا بتنقيحهم سوى القليل. لقد حاكى سرفانتس، حتى الموت، وبمرحٍ لا يُضاهى، أسلافَه الفروسيين، في الوقت الذي لا نملك فيه نصوصاً لأسلاف هوميروس.

إنّ ميلتون ودانتي هما من أكثر الكتّاب الغربيين العظام ولعاً بالخصام والمشاكسة. لقد تعمّد بعض النقّاد تجنّبَ شراسةِ هذين الشاعرين، بل لطالما أُلصقت بهما ميزة الورع والتقوى. هكذا، كان سي.إس. لويس قادراً على اكتشاف "مسيحيته المحضة" في "الفردوس مفقوداً"، وجون فيريسيرو وجد في دانتي أوغسطياً مؤمناً، رضي بمحاكاة "الاعترافات" في "رواية الذات" التي ألّفها. لقد قام دانتي، كما بدأتُ أرى لاحقاً، بتصحيح فيرجيل (مع آخرين سواه) إبداعياً، بالعمق نفسه الذي قام فيه ميلتون بتصحيح كلّ من سبَقَهُ (بمن فيهم دانتي) عبر صنيعه الفنّي. وسواء أكان الكاتب سَمِحاً في صراعِهِ، مثل تشوسر وسرفانتس وشكسبير، أم عدوانياً مثل دانتي وميلتون، فإنّ روح المنافسة حاضرة دائماً. إلى هذا الحدّ فقط أجد النقد الماركسي مفيداً، إذ في كلّ كتابة قوية ثمة دائماً صراعٌ، وتأرجحٌ، وتناقضٌ بين الموضوع والنسَق. أما أين أفترق مع الماركسيين ففي تحديد أصول هذا الصراع. يمكن للكاتب، بدءاً بالشاعر بندار حتى الوقت الحاضر، أن يصارع باسم طبقته الاجتماعية للانضمام إلى التقليد، مثلما فعل بندار باسم الأرستقراطيين، بيد أنّ كل كاتب طموح سوف ينفردُ وحده، ويخون

مراراً أو يُهمِلُ طبقَتَه لخدمة مصالحه الذاتية، التي تتركّز كلّياً على مفهوم الفردانية. لقد ضحّى دانتي وميلتون من أجل ما كان يعتبرُهُ كلّ منهما مساراً سياسياً مبرّراً، مفعماً بالروحانية النابضة، ولكن لم يكن أيّ منهما مستعداً للتضحية بقصيدته الكبرى من أجل أية قضية أخرى، مهما علا شأنها. وكانت طريقتهما في التنسيق تقوم على التماهي بين القضية والقصيدة، وليس ربط القصيدة بالقضية. وفي هذا قدّما سابقة قلّما استفاد منها هذه الأيام أو حاكاها الحشدُ الأكاديمي الذي ينشدُ الربط بين دراسة الأدب ومسعى التغيير الاجتماعي. يمكن للناقد أن يعثر على أحفادٍ أميركيين لهذا المنحى في شعر دانتي وميلتون، تماماً حيث يتوقع المرءُ أن يجدهما، وتحديداً لدى أقوى شاعرين لدينا منذ ويتمان وديكنسون، وهما الرجعيان، اجتماعياً، ولاس ستفنس وروبرت فروست.

أولئك الذين يضعون نُصب أعينهم التقليد يرون في كتاباتهم أشكالاً أشمل تتجاوز أي برنامج اجتماعي، بغضّ النظر عن طاقة هذا الأخير التمثيلية. إن الأمر يتعلّق بالاحتواء، فالأدب العظيم يصرّ دائماً على اكتفائه الذاتي في وجه أكثر القضايا عدالةً: النسوية، "المثاقفة" الأميركية -الإفريقية، وغيرها من المغامرات، الملتزمة سياسياً، في لحظتنا الراهنة. الشيء القابل للاحتواء يتعدّد ويتنوّع، أما القصيدة القوية فترفض، بالتعريف، أن تُحتوى، حتى وإن كان ذلك على يد دانتي أو إله ميلتون. كان الدكتور جونسون على حقّ، وهو من أكثر النقّاد الأدبيين نباهةً على الإطلاق، حين استنتج أنّ الشعرَ الورِعَ مستحيلٌ بالمقارنة مع الوَرَعِ الشّعري: "إنّ خيرَ الأبدية وشرّها ثقيلان جداً، ولا يحملهُما جناحا الفطنة". أما الصفة "ثقيل" فاستعارة لما هو "غير قابل للاحتواء"، وهذه بدورها استعارة أخرى. الفاتحون للتقليد من نقّادنا المعاصرين يتذمّرون حيال الدّين، لكنهم دائماً يدعون إلى شِعرٍ ورع (ونقدٍ ورع!) حتى وإن كان موضوعُ الوَرَع قد استُبدِلَ بتحسين أوضاع المرأة، أو السّود، أو خدمة أكثر من إلهٍ مجهولٍ بين الآلهة المجهولين، وأقصد الصراع الطبقي في الولايات المتحدة الأميركية. كل هذا يتوقّف على قيمِكَ، لكنّني أجدُ الأمر مدعاةً للغرابة حين يحرص الماركسيون على إيجاد التنافس في كلّ مكانٍ آخر، ويفشلون في رؤيته في الفنون

الرفيعة، حيث يُعتبر متأصّلاً فيها. ثمة خلط غريب هنا ينمّ عن نزعة تحطّ من قدر الأدب التخييلي من جهة، وتبالغ في النظرة المثالية، من جهة أخرى، وذلك في خدمة أغراض ذاتية ضيّقة.

لقد أصبحت "الفردوس مفقوداً" جزءاً من التقليد قبل أن يتأسّس التقليدُ الدنيوي، في القرن الذي أعقب قرن ميلتون. والجواب عن سؤال "من أدرج ميلتون في التقليد؟" هو في المقام الأول جون ميلتون نفسه، وفي المقام الأول ذاته تقريباً، شعراء أقوياء آخرون، بدءاً بصديقه أندرو مارفيل، مروراً بجون درايدن، وصولاً إلى جميع شعراء القرن الثامن عشر تقريباً، والمرحلة الرومنطيقية: بوب، ثومبسون، كوبر، كولينز، بليك، وردزورث، كولريدج، بايرون، شللي، وكيتس. وبالتأكيد ساهم نقّاد في تصنيفه، مثل الدكتور جونسون وهازليت. لكنّ ميلتون، مثل تشوسر، وسبنسر وشكسبير من قبله، ومثل وردزورث من بعده، طغى على التقليد، واكتسحه تماماً. هذا هو الامتحان الأقوى للانضمام إلى التقليد. قِلّة قليلة فقط باستطاعتها أن تطغى وتكتسح التقليد، وربما لا يستطيع أحدٌ اليوم فعل ذلك. ويصبحُ السؤالُ اليوم: هل يمكنكَ أن تجبرَ التقليد على الفسح في فضاءٍ لك عنوةً، عبر قَلبه من الدّاخل، كما هو الحال، وليس من الخارج، مثلما يريد دعاة التعدّدية الثقافية أن يفعلوا؟

إنّ التحرّك من داخل التقليد لا يمكنه أن يكون أيديولوجياً، أو يضع نفسه في خدمة الأهداف الاجتماعية، مهما كانت هذه مدعاة للإعجاب أخلاقياً. يستطيع المؤلف أن يقتحم التقليد بالاتكاء على قوّته الجمالية فقط، التي تُعتبر مزيجاً مركّباً من إتقان اللغة الاستعارية، والأصالة الإبداعية، والقوة الفكرية، والمعرفة، ورفعة المفردات. إن الظّلم النهائي المتولّد من الظلم التاريخي يتجلّى في أنه لا يمنح بالضرورة ضحاياه أيّ شيء هامّ سوى شعورهم بأنّهم ضحايا. ومهما تفنّن البعضُ في تعريف التقليد الغربي فإنه ليس برنامجاً للإنقاذ الاجتماعي.

إن أسخف الطرق للدفاع عن التقليد الغربي هي الإصرار على أنه يجسّد الفضائل الأخلاقية السبع القاتلة التي تشكّل التنوّع المفترض لقيمِنا الأخلاقية، ومبادئنا الديموقراطية. هذا غير صحيح البتّة. تعلّمُ "الإلياذة" المجدَ الذي لا يُضاهى للنصر المسلّح، ودانتي يغتبطُ بالعذابات الأزلية التي يُنزلُها بأعدائه الشخصيين. ونسخةُ تولستوي الخاصّة عن المسيحية ترمي جانباً بكلّ شيءٍ نتذكّره، ودوستويفسكي يدعو إلى معاداة السامية، والإبهام، وضرورة العبودية الإنسانية. والفكر السياسي لدى شكسبير، بقدر ما نستطيع التحديد، لا يبدو مختلفاً كثيراً عن فكر شخصيته كورليانوس، كما أن أفكار ميلتون عن التعبير الحرّ والصحافة الحرّة لا تحول دون فرض كلّ أشكال القيود الاجتماعية. ويفرح سبنسر بمجزرة المتمرّدين الأيرلنديين، ووردزورث يدفعهُ هوسُه بالأنا إلى تمجيد عقله الشعري الخاص، حيث رفعه فوق أي مصدر آخر للبهاء.

إن أعظم كتّاب الغرب هم الهدّامون لكلّ القِيَم، قيمنا وقيمهم. والنقّاد الذين يحثّوننا على إيجاد مصدر منظومتنا الأخلاقية وفكرنا السياسي في أفلاطون أو أشعيا هم على انفصام حادّ مع الواقع الاجتماعي الذي نعيش فيه. إذا قرأنا التقليد الغربي سعياً إلى تشكيل قيم اجتماعية وسياسية وشخصية وأخلاقية، فأنا أجزم بأننا سنتحوّل إلى شياطين للاستغلال والأنانية. أن تقرأ من أجل خدمة أيديولوجيا بعينها، يعني، برأيي، أن لا تقرأ أبداً. إن استقبال القوة الجمالية يمكّننا من معرفة التحدّث إلى أنفسنا، وكيفية تحمّل ذواتنا. إنّ الاستخدام الحقيقي لشكسبير وسرفانتس، وهوميروس ودانتي، وتشوسر ورابيليس، هو لتحسين الأنا الداخلية النامية. إن القراءة عميقاً في التقليد لن تجعل من المرء شخصاً أفضل أو أسوأ، أو مواطناً ضارّاً أو صالحاً. إنّ حوار العقل مع نفسه ليس، في الأساس، واقعةً اجتماعيةً. إنّ كلّ ما يستطيع التقليد الغربي منحنا إياه هو استخدامنا المناسب لعزلتنا، تلك العزلة التي تأخذ صيغتها النهائية في كيفية مواجهة المرء لفنائه.

*** 

نحن نملكُ التقليد لأنّنا فانون، ولأننا أيضاً جئنا متأخّرين. إنّ الوقتَ محدودٌ، ومقدّرٌ له أن يتوقّف، في حين أنّ ثمة الكثير مما تجب قراءته عن ذي قبل. من يهويست وهوميروس إلى فرويد وكافكا وبيكيت، ثمة رحلة من ثلاثة آلاف عام تقريباً. وحيث أنّ الرحلة تمرّ بموانئ لا نهائية مثل دانتي وتشوسر ومونتان وشكسبير وتولستوي، حيث كلّ واحد من هؤلاء يستحقّ حياةً مديدةً من القراءات، فإننا نواجه دائماً مأزقاً عملياً في كلّ مرّة نستثني شيئاً آخر، ونحن نقرأ، ونعيد القراءة على نطاق أوسع. ثمة اختبارٌ واحدٌ قديم للفوز بالتقليد، ويظلّ صالحاً بقوّة: إذا كان العملُ لا يتحمّلُ إعادةَ القراءة فإنّه لا يستحق أن يتأهّل. والاستعارة هنا إيروسية. إذا كنتَ دون جيوفاني وليبريللو احتفظ بالقائمة، فلقاءٌ قصيرٌ خاطف قد يفي بالغرض.

وعلى نقيض ما يقوله بعض الباريسيين فالنصّ موجودٌ لا ليمنحَ اللّذةَ، بل اللاّلذة (unpleasure) الرفيعةَ، أو لذةً أكثر صعوبةً، لا يستطيع نصّ أقلّ قيمةً أن يمنحَها. لستُ مستعداً للدخول في جدل مع المعجبين برواية أليس ووكر "منتصف النهار"، تلك الرواية التي أجبرتُ نفسي على قراءتها مرّتين، وكانت القراءة الثانية من أكثر تجاربي الأدبية تميّزاً. لقد ولّدت في نفسي رؤيا عارمة جعلتني أرى بوضوح المبدأ الجديد المتخفّي خلف شعارات أولئك الداعين إلى فتح التقليد. إن الاختبار الصحيح للانضمام إلى التقليد الجديد، بسيطٌ وواضحٌ، ومطواع، بروعة، نحو التغيير الاجتماعي: يجب أن لا يُقرأ العملُ ثانيةً، بل لا يمكن أن يُقرأ ثانيةً، لأنّ مساهمته في التقدّم الاجتماعي تكمن في سخائه المنقطع النظير في تقديم نفسه للهضم السّريع، ومن ثم الرّمي به جانباً. بدءاً من بندار، مروراً بهولدرلين، وصولاً إلى ييتس، تؤكّد أنشودة التقليد الكبرى، التي تصنع ذاتها بذاتها، خلودَها القائم على الصراع الداخلي. لا شكّ أنّ أنشودة المستقبل، المقبولة اجتماعياً، سوف تُعفينا من متطلبات كبرى كهذه، وتطرحُ نفسَها في خدمة التواضع المناسب الذي يلبّي عُرى الأخوة المشتركة، وتلك هي الرّفعة الجديدة لفنّ حياكة اللّحف، التي تُعتبر الآن الاستعارة المفضّلة للنقد النسوي.

مع ذلك ينبغي لنا أن نختار: بما أنّنا محكومون بوقت محدّد، هل نعيد قراءة إليزابيث بيشوب وأدريان ريتش؟ هل أذهبُ ثانيةً للبحث عن زمنٍ ضائعٍ مع مارسيل بروست، أم أحاول إعادة قراءة جديدة لاحتقار أليس ووكر لجميع الذّكور السّود والبيض معاً؟ طلاّبي السابقون، والعديد منهم تحوّلوا نجوماً الآن في مدرسة التذمّر، يدّعون أنّهم يعلّمون نكران الذات الاجتماعية، الذي يبدأ بالتدرُّب على القراءة من دون أنا. لا ذاتَ للمؤلف، ولا ذاتَ للشّخصية الأدبية، ولا ذاتَ للقارئ. هل نجتمع مع هذه الأشباح على ضفّة النهر، مغسولين تماماً من إثم الماضي، ونتعمّد في مياه "النسيان" الأسطورية؟ ما الذي ينبغي لنا فعله للفوز بالخلاص؟

إنّ دراسةَ الأدب، ومهما قيل ويُقال، لن تنقذَ أي فردٍ، أو تساهمَ في تحسين أيّ مجتمع. لن يجعلَ شكسبير منّا أناساً أفضل، ولن يجعلَ منّا أناساً أسوأ، لكنه، يمكن أن يعلّمنا كيف نسترقُ السّمعَ إلى ذواتنا، حين نتحدّثُ مع أنفسنا. وتبعاً لذلك، يمكن أن يعلّمنا كيف نقبلُ التغييرَ، في أنفسنا وفي نفوسِ الآخرين، بل نقبل الشكلَ النهائي للتغيير. إنّ هاملت هو سفيرُ الموتِ إلينا، بل أحد القلّة من السّفراء الذين أرسلهم الموتُ إلينا، لا يكذبُ علينا حول علاقتنا الحتمية مع ذاك البلد غير المكتشف. إنّ تلك العلاقة موشومة بالعزلة، بالرّغم من كلّ محاولات التقليد البذيئة لترويضها اجتماعياً.

كان صديقي الرّاحل بول دي مان يحبّ أن يشبّه عزلةَ كلّ نص أدبي بموت إنساني، وكنتُ أحتجّ على المقارنة. واقترحتُ عليه أنّ الاستعارة التي تضمرُ مفارقةً أقوى هي أن نشبّه كلّ ولادة إنسانية بمجيء القصيدة إلى الوجود، وهي مقارنة تجعل النصوص مترابطة كما هم الأطفال حديثو الولادة، فاللاّصوت مرتبطٌ بأصوات الماضي، وعدمُ القدرةِ على الكلام مرتبط بما تمّت مناداته توّاً، مثلما نودينا جميعاً، من قِبل الموتى. لم أفز بذاك الجدل النقدي لأنني لم أستطع إقناعه بتلك المماثلة الإنسانية الأوسع، وفضّلَ السلطةَ الديالكتيكية للمفارقة الهيدغرية. إنّ ما يجمع كلّ نصّ، ولنقل مأساة "هاملت"، بالموت، هو عزلته. ولكن، حين يجمعُنا النصّ بنفسه، هل يتحدّث إلينا بسلطة الموت؟

مهما تكن طبيعة الإجابة، فإنني أودّ الإشارة إلى أنّ سلطة الموت، سواء أكانت أدبية أم وجودية، ليست في أساسها اجتماعية. إنّ التقليد ليس خادماً لطبقة اجتماعية مسيطرة، بل هو مدبّر للموت. أن تفتحَهُ، ينبغي لك أن تُقنعَ القارئَ بأنّ فضاءً جديداً قد انبثق داخل فضاءٍ أوسعٍ يكتظّ بالموتى. كان أرتو ينادي: دعوا الشّعراء الموتى يوافقون على التنحّي جانباً من أجلنا- ولكن هذا بالضبط ما لن يقوموا به.

لو أننا كنّا حقّاً خالدين، أو أنّ دورةَ أعمارنا أطول بكثير، لكنّا تخلّينا عن كلّ نقاش حول التقليد. لكنّنا موجودون لفاصلٍ قصيرٍ فقط، وبعدها لن يتعرّف إلينا مكانُنا البتّة، وليست من مهمّات الناقد الأدبي، كما يبدو لي، أن يحشو ذاك الفاصل بالكتابة الرديئة، وباسمِ ما شئتَ من العدالة الاجتماعية. توصّل البروفسور فرانك لينتريشيا، وهو أحدُ تلامذةِ التغيير الاجتماعي، بواسطة الإيديولوجيا الأكاديمية، أن يقرأ قصيدةَ ولاس ستيفنس "حكاية جرّة" قراءةً سياسية، بوصفها قصيدة تفصحُ عن برنامج الطبقة الاجتماعية المسيطرة. إنّ فنّ وضع الجرّة، بالنسبة إلى ولاس ستيفنس، مرتبط بفنّ تنسيق الزهور، ولا أعلم لماذا لا ينشر لينتريشيا كتاباً متواضعاً عن سياسة تنسيق الزهور تحت عنوان "الملاك أرييل وزهور مناخنا". ما أزال أتذكّر صدمتي، قبل حوالى خمسة وثلاثين عاماً، حين اصطحبني أحدهم للمرّة الأولى إلى مباراة بكرة القدم في القدس حيث كان المتفرّجون من اليهود السّفارديم يشجّعون فريق حيفا الزائر، باعتباره ينتمي إلى اليمين السياسي، في حين أنّ فريق القدس يرتبط بحزب العمال. لماذا نمتنع عن "تسييس" الأدب؟ دعونا نستبدل كتّاب الرياضة بالنقاد الأكاديميين، كخطوة أولى باتجاه إعادة تنظيم لعبة البيسبول، فتلتقي الرابطة الجمهورية والرّابطة الديموقراطية في بطولة كأس العالم. هذا سيمنحُنا نمطاً من البيسبول لا نستطيع الهروب إليه لغايات الرّاحة الرعوية، كما نفعل الآن. إنّ المسؤوليات السياسية للاعب البيسبول ستكون مناسبة، مثلها مثل المسؤوليات السياسية التي يُطبّل ويُزمّر لها الناقد الأدبي.

إنّ فكرةَ المجيء متأخّراً، فكرياً، وهي الآن ليست حالة كونية بإطلاق، لها وقع خاصّ في الولايات المتحدة الأميركية. إنّنا آخرُ الورَثة للتقليد الغربي.

فالتربية المستندة إلى "الإلياذة"، والكتاب المقدّس وأفلاطون وشكسبير تظلّ، في صيغة ما، مثالنا الأعلى، بالرّغم من أنّ صلاحية تلك الصّروح الثقافية للحياة في مدننا الدّاخلية ما تزال حتماً بعيدة. أولئك الّذين يضيقون ذرعاً بالتقليد يعانون ذنب النخبة، الذي يستند إلى إدراك دقيق بأن التقليد يخدم، حتماً، وبشكل غير مباشر، الهواجس والأهداف الاجتماعية والسياسية، بل الرّوحية، للطبقات الأكثر ثراءً، في كلّ جيل من المجتمع الغربي. ويبدو واضحاً أنّ رأسَ المال ضروري لصقل القيم الجمالية. لقد استثمر الشاعر بندار، آخر أبطال القصيدة الغنائية المهجورة، فنّه في التمارين الاحتفالية، وفي مبادلة أناشيده بأسعار باهظة، وامتدح الأغنياء بسبب دعمهم السّخي لتمجيده السّخي لسلالاتهم الإلهية. هذا التحالف بين الرفعة الفنّية والقوة المالية والسياسية لم يتوقّف يوماً، ونفترض أنه لن يتوقّف أبداً.

ثمة، بالطبع، أنبياءٌ، من عاموس إلى بليك، وصولاً إلى ويتمان، ممن نهضوا للاحتجاج ضدّ هذا التحالف، ولا شكّ أن شخصية عظيمة، تعادل بليك، ستأتي يوماً، من جديد وتفعل ذلك، لكنّ بندار، وليس بليك، يظلّ هو العرف المرتبط بالتقليد. حتى أولئك الأنبياء، من أمثال دانتي وميلتون، تنازلوا بطريقة لن يفعلها البتّة بليك، من أجل غايات تتعلّق بطموحات ثقافية براغماتية، أغرت صاحبي "الكوميديا الإلهية" و"الفردوس مفقوداً". لقد أنفقتُ حياةً برمّتها، منغمساً في دراسة الشّعر، قبل أن أفهم لماذا أُجبر ويتمان وبليك على أن يُصبحا شاعرين متنسّكين، غريبين حقّاً. إذا كسرتَ التحالفَ بين الثروة والثقافة- كسر يظهر الاختلاف بين ميلتون وبليك، وبين دانتي وويتمان- فإنك ستدفعُ الثمنَ الباهظَ والمفارق لأولئك الذين يسعون إلى تحطيم تواصلية التقليد. تصبحُ غنّوصياً متأخّراً يحاربُ هوميروس وأفلاطون والكتاب المقدّس من خلال "أسطرة" قراءتكَ الضالّة للتقليد. تلك الحرب لن يتمخّض عنها سوى انتصارات محدودة، مثل قصيدتي "الآلهة الأربعة" و"أغنية نفسي"، اللتين أصفهما بانتصارين محدودين لأنّهما يدفعان ورثتهما إلى تشويه يائس تماماً للرّغبة الإبداعية. إن الشّعراء الذين يسيرون على درب ويتمان المفتوح، وبنجاح كبير،

هم أولئك الذين يشبهونه بشكلٍ عميق، وليس بشكلٍ سطحي، وأقصد شعراء شكلانيين بحدّة، مثل ولاس ستيفنس، وت. س. إليوت، وهارت كرين. أمّا أولئك الذين يحاكون أشكالَه الشّعرية المفتوحة، فيموتون جميعاً في البرّية، غلاةً فوضويين، ومتبجّحين أكاديميين يتخبّطون خلف أبيهم المتنسّك. لا شيء يُعطى مقابل لا شيء، ولن ينجزَ ويتمان عملَكَ بالنيابةِ عنك. إنّ المقلّد لبليك أو الذي يمشي في ظلّ ويتمان، هو دائماً نبيّ مزيّف، ولا يشقّ طريقاً أمام أحد.

لستُ سعيداً على الإطلاق حيال حقائق اتكال الشعر على القوة الدنيوية. إنني أحذو ببساطة حذو ويليام هازليت، اليساري الحقيقي، بين جميع النقّاد العظام. في مناقشته الرائعة لشخصية كورليانوس في كتابه "شخصيات في مسرحيات شكسبير" يبدأ هازليت باعتراف حزين بأنّ "قضية الناس لم تدخل كثيراً في الحسابات كموضوع للشعر. إنّها تسمح بالبلاغة فحسب، التي تستجدي الجدل والشّرح، لكنها لا تقدّم صوراً مباشرة ومتميزة للعقل." ويجد هازليت أنّ هذه الصّور حاضرة في كلّ مكان، إلى جانب الطغاة وأدواتهم.

إنّ فكرة هازليت الواضحة عن التداخل المضطرب بين قوّة البلاغة وبلاغة القوّة تضمرُ زخماً تنويرياً في ظلمتنا الشائعة. قد يشاطرُ شكسبيرُ كورليانوسَ فكرَهَ السياسي أو قد لا يشاطره، وقد تنتابه مشاعر القلق نفسها التي تنتاب لير وهاملت، وقد لا تنتابه. كما أنّ شكسبير ليس كريستوفر مارلو المأساوي، الذي بدا أنّ حياته وعمله قد دلاّ شكسبير على الطّريق الذي يجب أن لا يسلكه. إنّ شكسبير يعرف ضمناً ما أشار إليه هازليت بمرارة وسخرية حين قال إنّ ربّة الإلهام، سواء أكانت كوميدية أم تراجيدية، تقف إلى جانب النخبة. بالنسبة إلى كاتبٍ مثل شللي أو بريخت، ثمة العشرات من الشعراء الأقوياء الذين ينجذبون بشكلٍ طبيعي باتجاه الطّبقات المسيطرة في كلّ مجتمع. فالمخيّلة الأدبية تتلوّثُ بحمّى ومبالغات التنافس الاجتماعي، وفي التاريخ الغربي عبّرت هذه المخيّلة عن نفسها بوصفها أكثر الأنماط تنافسيةً، تماماً مثل العدّاء الوحيد الذي يتسابق للفوز بمجده الشّخصي.

ومن بين الشّعراء العظام، تكشف الشّاعرتان القويتان، سافو وإميلي ديكنسون، عن روح تنافسية أكثر شراسةً من أقرانهما الرّجال. الآنسة ديكنسون من مدينة أمهرست لا تخرج لمساعدة السيدة إليزابيث روبرت براونينغ في إكمال نسج اللّحاف، بل تتركُ السيدة براونينغ بعيداً في الخلف، تتخبّط في الغبار، وهنا يعبّر النصر عن نفسه بصيغة أكثر رهافةً حتى من انتصار ويتمان على تينيسون في مرثيته "حين أزهر الليلكُ أخيراً على فناء البابِ" حيث نسمع أصداء قصيدة الشاعر المتوّج "أنشودة عن موت دوق ولينغتون" يتردّد علانيةً، كأنّ الغاية هي تنبيه وعي القارئ اليقظ بتفوّق مرثية لينكولن على النواح المكرّس للدوق الحديدي. لا أعلم إن كان النقد النسوي سينجح في تغيير الطبيعة الإنسانية، لكنني أشكّ أن تستطيع المثالية، بغضّ النظر عن نمطها، أو تأخّرها، تغيير الأساس الذي تستند إليه السيكولوجيا الغربية للإبداع، نسوية كانت أم ذكورية، بدءاً من صراع هيسيود مع هوميروس، وصولاً إلى التنافس بين ديكنسون وإليزابيث بيشوب.

وأنا أكتبُ هذه الجُمل، تقع عيني على الجريدة، وأقرأ قصّةً عن معاناة أتباع النسوية الذين أُجبروا على الاختيار بين إليزابيث مولتزمان وجيرالدين فيرارو للترشيح إلى مجلس الشيوخ، وهو خيارٌ لا يختلفُ كثيراً، في النّوع، عن ناقد يريد أن يختار عملياً بين الراحلة مي سوينسون، القريبة إلى أن تكون شاعرة قوية، وأدريان ريتش المتقّدة. يمكن لقصيدة مزعومة أن تختزن كل العواطف النموذجية، وتطرح أرقى أشكال الفكر السياسي، ولكن، قد لا تكون مع ذلك قصيدة ناجحة. ويمكن للناقد أن يضع على عاتقه مسؤوليات سياسية، لكنّ واجبه الأول هو أن يطرح السؤال القديم، الثلاثي الأبعاد، والكئيب تماماً، الذي يطرحه المؤمن بفكرة الصراع: أكثر من ، أقلّ من، مساوٍ لـ؟ إنّنا نهشّم جميع المعايير الفكرية والجمالية في أقسام العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية باسم العدالة الاجتماعية. إنّ مؤسساتنا تكشف عن نيّات سيئة في هذا المجال: إذ لا توجد حِصص خيرية لجرّاحي الدماغ وعلماء الرياضيات. لقد انحطّ مستوى التعليم، وكأنّ المعرفة الواسعة لا مكان لها في حقول التقييم أو سوء الحكم.

التقليدُ الغربي، بالرّغم من مثالية أولئك الذين يريدون فتحَه، ينوجدُ تحديداً من أجل أن يفرضَ ضوابطَ، ويضع معاييرَ للتقييم، ليست أبداً سياسية أو أخلاقية. أنا أدركُ أنّ ثمة تحالفاً خفياً بين الثقافة الشعبية وما يسمّي نفسَه "النقد الثقافي"، وباسم ذاك التحالف يمكن للمعرفة ذاتِها أن تُوشَم بأنّها غير صحيحة. ولكن لا يمكن للمعرفة أن تستمرّ من دون ذاكرة، والتقليد هو الفنّ الحقيقي للذّاكرة، والأساس الحقيقي للتفكير الثقافي. ببساطة أكبر، التقليد هو أفلاطون وشكسبير، وهو صورة الفرد مفكّراً، سواء أكان سقراط مفلسفاً احتضارَه، أم هاملت متأمّلاً ذاك البلد غير المكتشف. تنضمّ الأخلاق إلى الذاكرة في وعي اختبار الواقع الذي يفرضه التقليد. وبفضل طبيعته ذاتها، لا يمكن للتقليد الغربي أن يُغلِق أبوابه، ولكن لا يمكن أيضاً للمتحمّسين من أصحاب الأصوات العالية أن يجبروه على الفتح. إنّ القوة الإبداعية وحدها هي التي تستطيع فتحَه، قوّة كاتب مثل فرويد أو كافكا، المواظبين بعيداً في نفيهما المعرفي.

إن الحماسة هي قوة التفكير الإيجابي، منقولةً إلى حقل الدراسات الأكاديمية. والطالب الشرعي للتقليد الغربي يحترم قوة النفي المتأصّلة في المعرفة، ويغتبط باللّذة الشاقّة للتذوق الجمالي، ويتعلّمُ الطرقَ الخفيّةَ التي يدلّنا الاطلاعُ الواسعُ إلى السّير عليها، بينما نرفض ملذّات أسهل، بما فيها تلك النداءات المستمرّة للذين يؤكّدون على الفضائل السياسية التي تتجاوز ذاكرتنا القائمة على تجربة جمالية فردية.

تسكنُنا حالات الخلود السّهلة الآن لأنّ الأساس الحالي لثقافتنا الشعبية لم يعد حفلةَ الروك، بل فيديو الروك الذي حلّ مكانهَا، والذي يستند في جوهره إلى خلود فوري، أو احتمال ذلك على الأقل. إنّ العلاقة بين الفناء الديني والمفاهيم الأدبية للخلود كانت دائماً مشوّشة، حتى في صفوف الكتّاب الإغريق والرّومان القدماء أنفسهم، حيث نرى خلطاً سافراً بين الخلود الشعري والخلود الأولمبي. ولكن ذاك الخلط كان مقبولاً، بل لطيفاً، في الأدب الكلاسيكي، حتّى صار أكثر شؤماً في أوروبا المسيحية. إن التمييز الكاثوليكي بين الخلود الإلهي والشهرة الإنسانية، المؤسس بثبات على لاهوت دوغمائي، ظلّ دقيقاً وراسخاً حتى

مجيء دانتي، الذي اعتبر نفسَه نبياً، وبالتالي منحَ عملَه (الكوميديا الإلهية) منزلةَ الكتاب المقدّس الجديد. لقد فرّغ دانتي عملياً التمييز من محتواه، الذي يضيءُ عمليةَ تشكّل التقليدين، الدّيني والدنيوي، ولم تقم له قائمة بعد ذلك، وهذا سببٌ إضافيٌ لمفهومِنا المشوّش عن القوّة والسلطة.

إنّ مصطلحي "قوّة" و "سلطة" لهما معنيان متضادّان عملياً في حقل الفكر السياسي، وفي ذاك الحقل الذي ينبغي أن نصرّ على تسميته "الأدب المتخيّل". إذا كانت لدينا صعوبة في تلمّس التضاد فهذا يعود إلى الحقل الوسيط الذي يسمّي نفسه "روحانياً". فالقوة الروحانية والسلطة الرّوحانية ما تزالان تخيّمان بقوة فوق السياسة والشعر معاً. من هنا، ينبغي أن نخلق تمايزاً بين القوة الجمالية وسلطة التقليد الغربي من جهة، وبين جميع النتائج الرّوحية والسياسية، حتّى الأخلاقية، التي قد تتمخّض عنها، من جهة أخرى. وعلى الرغم من أنّ القراءة والكتابة والتعليم هي بالضرورة أفعال اجتماعية، فإنّ التعليم نفسه يضمرُ عزلةً ما، ويحتاجُ إلى خلوةٍ يشغلُها اثنان، بلغة ولاس ستيفنس. كانت غيرترود ستين تصرّ على أنّ المرء يكتب لنفسه وللغرباء، وهذا اعتراف رفيع، أحبّ أن أطوّره إلى ما يشبه الحكمة الموازية: يقرأُ المرءُ لنفسِه وللغرباء. لا يوجد التقليد الغربي لكي يزيد في حجم طبقة النخبة الاجتماعية، القائمة أصلاً بشكل مسبق. إنه موجود لكي تقرأه أنتَ ويقرأه الغرباءُ، ويكون بمقدورك أنت، ومقدور أولئك الذين لن تلتقيهم أبداً، أن تعثروا على القوة الجمالية الحقيقية، وعلى تلك السلطة التي أسماها بودلير (وإريش إيرباخ من بعده) "الفخامة الجمالية"، التي لا يمكن استئجارها.

إن السّلطة الجمالية، كالقوة الجمالية، مجازٌ أو ترميزٌ لطاقات، هي في جوهرها فردانية وليست اجتماعية. لقد كشف هيدين وايت، منذ فترة طويلة، عيباً عظيماً لدى فوكو، ليس سوى نوع من العمى تجاه استعاراته ذاتها، وهذا ضَعفٌ مشوبٌ بالتجاهل، لدى تلميذ صريح لنيتشه. لقد استبدل فوكو استعارات تاريخ الأفكار، التي طوّرها الناقد لَفْجوي، باستعاراته هو، ولم يتذكّر دائماً أنّ "أرشيفه" هو خلاصة تجاهلات متعمّدة، وغير متعمّدة. هذا هو الحال، إذاً، مع "الطاقات الاجتماعية" للناقد التاريخاني الجديد، الذي يبدو أنه ينسى دائماً أنّ

"الطاقة الاجتماعية" لم تعد قابلة للقياس، مثلها مثل الليبيدو (مبدأ اللذة) الفرويدي. إنّ السلطة الجمالية والقوة الإبداعية هما استعارتان أيضاً، لكنّهما ترتبطان غالباً بالتقليد، وتتحلّيان جدلاً بخاصيّة قياسية، كأنْ تقول إنّ ويليام شكسبير كتب ثماني وثلاثين مسرحية، من بينها أربع وعشرون رائعةً عظيمة، بيد أن الطاقة الاجتماعية لم يسبق لها أن كتبت مشهداً واحداً. إنّ فكرة موت المؤلف هي مجرّد مجاز أيضاً، وهو مجاز قد لا يخلو من خبث، ذلك أنّ حياة المؤلف تشكّل كياناً يمكن القياس عليه.

إنّ جميع التقاليد، بما فيها تلك التقاليد الدّارجة المضادّة للتقليد، هي بطبيعتها نخبوية، وبالتالي لا يوجد تقليد دنيوي يتّسم بالانغلاق، وما يسمّيه البعض عملية "فتح التقليد" ليست سوى إطناب فارغ. وبالرغم من أنّ التقاليد، مثل جميع القوائم والمناهج، لديها نزعة احتوائية، وليس إقصائية، فقد وصلنا الآن إلى نقطة باتت معها حياة مديدة من القراءة وإعادة القراءة غير كافية للاطّلاع على جوانب التقليد الغربي كافّة. والحق أنه بات من المستحيل عملياً امتلاك ناصية التقليد الغربي. ولا يعني هذا فقط هضم أكثر من ثلاثة آلاف كتاب، أكثرها، إن لم نقل معظمها، يتسم بصعوبات معرفية وتخيلية حقيقية، بل إنّ العلاقات بين هذه الكتب باتت أكثر غموضاً واضطراباً، مع تعدّد وتباين وجهات نظرنا. ثمة أيضاً التعقيدات والتناقضات الجمّة التي تؤلّف جوهر هذا التقليد الغربي الذي لا يشكّل أبداً وحدةً أو نسقاً مستقرّاً. لا أحدَ يملكُ سلطةَ تحديدِ ما هو التقليد الغربي، وبخاصّة بعد الفترة الممتدة من العام 1800 حتىّ الوقت الراهن. إنه لا يمكن أن يكون، وليس هو، تلك القائمة التي اقترحتُها أنا، أو قد يقترحها أحدٌ آخر غيري. ولو كان الأمر كذلك، فإنّ هذا سيجعل من تلك القائمة مجرّد صنمٍ، وسلعة أخرى. لكنني لستُ مستعداً لأن أتفق مع الماركسيين الذين يعتبرون التقليد الغربي مثالاً آخر لما يسمّونه "رأس المال الثقافي". ليس واضحاً لديّ أنّ أمّة متناقضة كالولايات المتحدة الأميركية يمكن أن تشكّل أبداً سياقاً لما يسمّونه "رأس المال الثقافي"، إلاّ إذا كنا نتحدث عن تلك الشظايا من الثقافة العُليا التي تساهم في صنع الثقافة الجماهيرية. ليست لدينا ثقافة عُليا في هذه

البلاد منذ حوالى العام 1800، أي بعد جيل الثورة الأميركية. إنّ الوحدة الثقافية ظاهرة فرنسية، وقضية ألمانية إلى حدّ ما، لكنها لم تكن واقعاً أميركياً، لا في القرن التاسع عشر، ولا في القرن العشرين. في سياق ثقافتنا، ومن منظورنا، التقليد الغربي ليس سوى قائمة من الناجين. والحقيقة المركزية حول أميركا، بحسب الشاعر تشارلز أولسون، هي الفضاء، لكن أولسون كتب هذا في الجملة الافتتاحية لكتابه عن ملفل، وبالتالي عن القرن التاسع عشر. ومع نهاية القرن العشرين، فإنّ حقيقتنا المركزية هي الزّمن، لأنّ أرض المساء هي في زمن المساء للغرب الآن. هل يمكن للمرء أن ينعت قائمة الناجين من حرب كوزموبوليتية، عمرها ثلاثة آلاف عام، بأنها صنم؟

القضية هي خلودُ أو عدم خلود الأعمال الأدبية. وحيث أن بعضها أصبح مدرجاً في كنف التقليد، فإنها نجت من صراع هائل في العلاقات الاجتماعية، لكنّ تلك العلاقات لا يربطها سوى القليل بالصّراع الطبقي. تنبثقُ القيمةُ الجماليةُ من الصّراع بين النصوص: في القارئ، في اللّغة، في قاعة الدرس، في النقاشات داخل المجتمع. لا يكاد يلعبُ قرّاءٌ قلّة من الطبقة العاملة دوراً في تحديد ديمومة النصوص واستمرارها، والنقّاد اليساريون لا يستطيعون القيام بواجب القراءة بالنيابة عن الطبقة العاملة. إنّ القيمة الجمالية تنهض من الذاكرة، وبالتالي (وكما رأى نيتشه) من الألم، ألم التخلّي عن ملذّات سهلة أملاً في الحصول على ما هو أصعب منها بكثير. يعاني العمّال مشاعر قلق كافية، وغالباً ما يتّجهون نحو الدّين كوسيلة لطلب الراحة. وما شعورهم الأكيد بأنّ المنحى الجمالي يشكّل قلقاً آخر سوى دلالة على أنّ الأعمال الأدبية الناجحة هي بمثابة القلق المنجز وليس هروباً منه. التقليد، أيضاً، قلقٌ منجز، وليس مجموعة دعائم موحّدة للأخلاق، شرقية كانت أم غربية. وإذا شئنا تأليف تقليد كوني، متعدّد الثقافات، ومتعدّد القِيَم، فإنّ كتابه المركزي لن يكون النصّ المقدّس، سواء أكان الإنجيل أم القرآن، أم النص المشرقي، بل شكسبير، الذي قُرِئت ومُثّلت مسرحياته في كلّ مكان، وفي كلّ لغة، وتحت كلّ ظرف. ومهما تكن طبيعة قناعات نقّادنا التاريخانيين الجدد، الذين يمثّل شكسبير بالنسبة إليهم مجرّد علامة

للطاقات الاجتماعية في عصر النهضة الإنكليزي، فإنّ شكسبير يمثّل بالنسبة إلى مئات الملايين من البشر، غير البيض، وغير الأوروبيين، رمزاً لوجدانهم، ولشعورهم بالهوية، من خلال الشخصيات التي ابتكرها عبر لغته. بالنسبة إليهم فإنّ كونيته ليست تاريخية، بل جوهرية متأصّلة، إذ يعرضُ حيواتهم على المنصّة. في شخصياته، يواجهون شعورهم بالخوف، ويلحظون تخيّلاتهم، لا الطاقات الاجتماعية لمدينة لندن التجارية في بواكير تطوّرها.

إنّ فنّ الذاكرة، وما يرافقه من سوابق بلاغية، وبذخ سحري، هو مسألة متعلّقة بأمكنة متخيّلة، أو أمكنة حقيقية تحوّلت صوراً بصرية. منذ الطفولة، تمتّعتُ بذاكرةٍ خارقة عن الأدب، لكنّ تلك الذاكرة كانت لفظية صافية، لا يسندها مكونٌ بصريّ البتّة. مؤخّراً فقط، وبعد أن تجاوزتُ الستّين من العمر، بدأت أكتشفُ أنّ ذاكرتي الأدبية كانت تتكئ على التقليد كنظامِ ذاكرة. وإذا كنتُ أمثّلُ حالةً خاصةً فلأن تجربتي تعكس نسخةً متطرّفةً لما أؤمن به على أنّه الوظيفة البراغماتية الأساسية للتقليد، وأعني القدرة على تذكّر وترتيب حياة كاملة من القراءة. إنّ المؤلّفين العظام يستعيرون دورَ "الأمكنة"، على مسرح الذاكرة، المنغمسة في التقليد، وتحتل روائعهم موقعاً زاخراً بـ"الصور" في فنّ الذاكرة. إنّ شكسبير كمؤلّف مركزي، و"هاملت" كمسرحية كونية، لا يجبراننا فقط على تذكّر ما يجري في "هاملت"، بل ما يحدثُ في الأدب عموماً ويجعله خالداً في الذاكرة، وبالتالي يطيل من أمد عمر المؤلف.

إنّ فكرة موت المؤلّف، التي أعلنها بارث وفوكو، والعديد ممن استنسخوها لاحقاً، هي خرافة أخرى مضادّة للتقليد، مماثلة لصرخة المعركة لجماعة التذمّر ممن يودّون إقصاء "الموتى جميعاً، من الأوروبيين البيض الذكور" - وهذا يعني حفنة غير قليلة منهم، مثل هوميروس، وفيرجيل، ودانتي، وتشوسر وشكسبير، وسرفانتس، ومونتان، وميلتون، وغوته، وتولستوي، وإبسن، وكافكا، وبروست. وهؤلاء، الأكثر حياةً منكَ، كائناً من تكون، هم قطعاً من الذّكور، وأفترض أنهم "بيض" أيضاً. لكنّهم ليسوا موتى، بالمقارنة مع أي كاتب حيّ، كائناً من يكون. بين ظهرانينا الآن غارسيا ماركيز وبينشون وآشبري، مع آخرين،

وهؤلاء، سوف يصبحون، تماماً مثل الرّاحلَين مؤخراً، بورخس وبيكيت، جزءاً من التقليد، على الأرجح، بيد أنّ سرفانتس وشكسبير ينتميان إلى نظامٍ آخر من الحيوية. إنّ التقليد هو حقاً مقياسٌ للحيوية، أو قياس يحاولُ رسمَ خريطةٍ لما هو غير قابلٍ للقياس. والاستعارة القديمة لخلود الكاتب مناسبةٌ هنا، وتجدّدُ قوّةَ وفتوّةَ التقليد بالنسبة إلينا. لقد طرح كيرتيوس حاشيةً أسماها "الشعر بوصفه ديمومة"، يستشهد فيها بفكرة حالمة لبيركهاردت عن "الشهرة في الأدب" يوازي فيها هذا الأخير بين الشهرة والخلود، بيد أنّ بيركهاردت وكيرتيوس عاشا وماتا قبل "عصر وارهول"، حيث العديد ممن يعيشون الشهرة، ولمدّة خمسين دقيقة، لكلّ منهم. بل يُمنَح الخلودُ الآن، لمدّة ربع ساعة، بحرّية وسخاء، وهذه من النتائج المسلّية لفكرة "فتح التقليد."

إنّ الدّفاعَ عن التقليد الغربي ليس، بأيّ حال، دفاعاً عن الغرب، أو المغامرة القومية. إذا كانت التعدّدية الثقافية تعني سرفانتس، فمن يستطيع الاعتراض على ذلك؟ إنّ ألدّ أعداء المعايير الجمالية والمعرفية هم المدافعون المفترضون عن القيم الأخلاقية والسياسية في الأدب، والّذين ما فتئوا يمطروننا بحماقاتهم. إننا لا نحيا وفقاً للمعايير الأخلاقية في الإلياذة، أو تبعاً للفكر السياسي الأفلاطوني. وأولئك الذين يدرّسون التأويل تربطهم بالسفسطائيين أواصر أقوى من ارتباطهم بسقراط. ما الذي يمكن لشكسبير أن يفعله من أجل مجتمعنا نصف المهدّم، بما أنّ وظيفة الدراما الشكسبيرية لا علاقة لها كثيراً بالفضيلة المدنية أو العدالة الاجتماعية؟ إن نقّادنا الحاليين من التاريخانيين الجدد، مضافاً إليهم ذاك المزيج العجيب من فوكو وماركس، ليسوا سوى حلقة ثانوية جداً في التاريخ اللاّنهائي للأفلاطونية. لقد أمل أفلاطون أن يكون استبعاده للشاعر وطرده، يعني استبعاداً للطاغية وطرده. ولكن استبعاد شكسبير، أو لنقل اختزاله إلى سياقاته، لن يخلّصنا من طُغاتنا. مهما تكن القضية، لا نستطيع أن نتخلّص من شكسبير أو التقليد الذي يحتلّ فيه موقعَ المركز. شكسبير، كما يحلو لنا أن ننسى، قام باختراعنا إلى حدّ كبير، وإذا أضفتَ إليه بقيةَ التقليد، فإنّ شكسبير والتقليد معاً قاما باختراعنا كلّياً. لقد عبّر إمرسون في كتابه "رجال نموذجيون" عن هذه النقطة

على أكمل وجه: "شكسبير ينتمي إلى صنف المؤلّفين البارزين، وهو يقع خارج الحشد. إنّه يتحلّى بحكمة قلّ نظيرها، وحكمة الآخرين محدودة. يستطيع قارئ جيّد الإلمامَ في الحدّ الأدنى بعقل أفلاطون، وينطلق بتفكيره من هناك، ولكن ليس بعقل شكسبير. إننا ما زلنا في العراء. للخلق وللمَلَكَة الرفيعة يظلّ شكسبير متفرّداً".

لا نستطيع أن نقول عن شكسبير الآن كلاماً يقترب في أهميته من إدراك إمرسون ذاك. من دون شكسبير لا يوجد تقليد، لأنّنا، من دون شكسبير، لا ذوات معلومة لنا، مهما كنّا. ونحن لا ندينُ لشكسبير بتمثّلنا المعرفي فقط، بل بالكثير من قدرتنا على الإدراك. والاختلاف بين شكسبير وأقرب منافسيه مرتبط بالنوع والدرجة معاً، والاختلاف المزدوج يحدّد الواقع وضرورة التقليد. ومن دون التقليد نتوقّف لا محالة عن التفكير. يمكنكَ الاستغراق في المثالية حول المعايير الجمالية وضرورة استبدالها باعتبارات تتعلّق بالعِرق أو الجنس، ويمكن لأهدافكَ الاجتماعية أن تكون حقّاً مدعاةً للإعجاب. ولكن القوّة وحدها تلتحقُ بالقوّة، كما اعترف نيتشه، مرّةً، وإلى الأبد.



# القسم الثاني

## العصر الأرستقراطي

## -2-
# شكسبير مركز التقليد

كـان الممثلـون في إنكلتـرا الإليزابيثيـة، ووفقـاً للقـانون، أقـرب إلى طبقـة الشحّاذين وما يشبهها من حياة سفلية، ولا شكّ في أنّ هذا سبّب ألماً لشكسبير، الذي بذل قُصارى جهده للعودة إلى سترافورد كجنتلمان. وما عـدا تلـك الرغبـة لا نعلم شيئاً عـن نظـرة شكسـبير الاجتماعيـة، إلاّ مـا يمكـن استخلاصـه مـن المسرحيات، حيث المعلومات كلّها غامضة. وبوصفه كاتباً مسرحياً وممثّلاً فقـد اعتمـد بالضـرورة علـى الأرسـتقراطيين، طلبـاً للرعايـة والحمايـة، أمـا فكـره السياسي- لو كـان لديـه شـيء مـن هـذا القبيـل- فكـان مناسـباً لـذروة العصـر الأرستقراطي الطويل (بالمعنى الفكتوري)، والذي افترضتُ أنه يبدأ مع دانـتي، مروراً بعصر النهضـة والأنـوار، ويختـتمُ بالألمـاني غوتـه. لقـد كانـت الأفكـار السياسية للشابين وردزورث ووليام بليك مستقاة مـن الثـورة الفرنسـية، وتبشّـر بالعصـر القـادم، الـديمقراطي، الـذي يلامـس ذروتـه مـع ويتمـان، والتقليـد الأميركي، ويجد تعبيره الأخير مع تولسـتوي وإبسـن. وفي أصـل فـنّ شكسـبير نُمنَح، كفرضية جوهرية، معنىً أرستقراطياً للثقافة، على الرّغم من أن شكسـبير يتجاوز ذلك المعنى، كما يتجاوز كلّ شيء آخر.

إنّ شكسبير ودانتي يحتلاّن مركز التقليد، لأنّهما يبزّان كلّ الكتّـاب الغـربيين الآخرين، في مستوى الرهافة المعرفية، والطاقة اللغوية، وقـوة الخلـق. وربمـا كانت هذه الهبات الثلاث منصهرة في عاطفة وجودية، تشي بالقدرة على المتعة، أو ما قصده بليك في "مثـال عـن الجحـيم" بقولـه: "الحيويـةُ هـي الجمـال". إنّ الطاقات الاجتماعيـة موجـودة في كـلّ عصـر، لكنـها غـير قـادرة علـى تـأليف المسرحيات والقصائد، والنصوص السّردية. والقدرة على الخلق موهبة فرديـة، موجودة في جميع الحِقب، لكنها بالطبع تتأثر بسياقات خاصّة، وحالات نهوض قومي، ما زلنا ندرسها في جزئيات متفرّقة، لأنّ وحدة حقبة عظيمة ليست، على

العموم، سوى وهم. هل كان شكسبير مجرّد مصادفة؟ هل الخيال الأدبي، وشروط تحققه، مجرّد تكوينات مواربة، مثل تجلٍّ مفاجئ نسمّيه موزارت؟ لم يكن شكسبير واحداً من أولئك الكتّاب الذين لا يحتاجون إلى أطوار تطوّر، والذين بدوا مكتملين تماماً منذ البداية، كما مع تلك الحفنة النادرة التي تضمّ مارلو، وبليك، ورامبو، وكرين. هؤلاء ما كادوا مرّوا بمراحل تطوّر، فأعمال مثل "تامبرلين، الجزء الأول"، و"لوحات شعرية"، و"الإشراقات"، و"منازل بيضاء" موجودة لتوّها في الأعالي. بيد أنّ شكسبير في أعماله التاريخية الأولى، ومسرحياته الكوميدية الساخرة، ثمّ مسرحية "تيتوس أندرونيكوس"، كان يبشّر، من بعيد فقط، بمؤلف "هاملت"، و"عطيل"، و"الملك لير"، و"ماكبث". وحين أقرأ "روميو وجولييت" و"أنطوني وكليوباترا" معاً، لا أستطيع أن أقنع نفسي، أحياناً، بأنّ المؤلّف الغنائي للأولى هو نفسه الذي ابتكر الأمجاد الكونية للأخيرة.

متى كان شكسبيرُ شكسبيراً للمرّة الأولى؟ وأية مسرحيات تنضوي في كنف التقليد منذ البداية؟ مع حلول العام 1592، حين بلغ شكسبير الثامنة والعشرين، كان قد كتب الأجزاء الثلاثة من مسرحية "هنري الرابع"، وسلسلتها "ريتشارد الثالث"، ثمّ "كوميديا الأخطاء". تبعتها بعد أقلّ من عام مسرحيات "تيتوس أندرونيكوس"، و"ترويض الشّرسة"، و"السّيدان من فيرونا". أمّا إنجازه الحقيقي الأول فأتى مع مسرحيته المدهشة "مخاض الحبّ الضائع"، التي كُتِبت، على الأرجح، عام 1594. إنّ مارلو، الذي يكبر شكسبير بنصف عام، قُتِل في حانة، في الثلاثين من أيار/مايو عام 1593، ولم يكن قد تجاوز التاسعة والعشرين. عند تلك النقطة، لو أنّ شكسبير مات لكان مارلو يبزّه كثيراً بالمقارنة. فمسرحيات مارلو مثل "يهودي مالطا"، والجزأين من "تامبرلين"، و"إدوارد الثاني"، إضافة إلى "الدكتور فاوست" المتشظّية، تُعتبر إنجازات تفوق بكثير أعمال شكسبير، قبل "مخاض الحب الضائع". لكن، وبعد أعوام خمسة من وفاة مارلو، استطاع شكسبير أن يتخطّى سلفه وخصمه إلى ما هو أبعد، مع سلسلته العظيمة "حلم ليلة صيف"، و"تاجر البندقية" و الجزأين من "هنري الرابع". وعبر شخصياته المسرحية بوتوم، وشايلوك، وفولستاف، مضافاً إليها شخصية فالكونبريدج في

مسرحية "الملك جون"، وشخصية ميركيتيو في "روميو وجولييت"، يقدّم شكسبير نموذجاً جديداً للشخصية المسرحية يفوق مواهب أو اهتمامات مارلو بمئات السنوات الضوئية. هذه الشخصيات الخمس، بالرغم من اعتراض الشكلانيين، تخرج من مسرحياتها إلى فضاء جديد أسماه إ. د. نوتال، وكان محقّاً، "محاكاة جديدة".

خلال السنوات الثلاث عشرة أو الأربع عشرة على ابتكار شخصية فولستاف، تطالعنا سلسلة شخصيات أخرى، هي الفضلى التي تليها: روزاليند، هاملت، عطيل، إياغو، لير، إدموند، كليوباترا، أنطوني، كوريليانوس، تيمون، إموجين، بروسبرو، كاليبان، وطائفة أخرى سواها. ومع العام 1598، كان شكسبير قد رسّخَ منجزَه، وكانت شخصيةُ فولستاف حجرَ الزّاوية في ذاك الترسيخ. وما من كاتب آخر، قطّ، استطاع أن يمتلكَ مصادر شكسبير اللغوية، التي بدت وافرة على نحو فائق في مسرحية "مخاض الحبّ الضائع"، حتى أنّنا نشعر بأنه وصل باللغة إلى تخومها القصوى، مرّةً واحدةً، وإلى الأبد. إنّ تفرّد شكسبير يكمن، على أي حال، في تقديم الشّخصية: بوتوم انتصار توّاق، وشايلوك معضلةٌ دائمة، ومربكةٌ لنا جميعاً؛ بيد أنّ السير جون فولستاف شخصيةٌ فريدة وكاسحة، ومعها استطاع شكسبير أن يغيّر المعنى الكلّي لمفهومِ أن تبتكرَ إنساناً من الكلمات.

وفولستاف يورّط شكسبير في دَين أدبي وحيد وحقيقي، لا علاقة لمارلو به بالتأكيد، أو لرذيلة المسرحيات الأخلاقية في العصر الوسيط، أو للجندي المتبجّح في الكوميديا القديمة، ولكن لأكثر أسلاف شكسبير حضوراً، بفضل تحديقتِهِ نحو الدّاخل، وهو تشوسر، صاحب "حكايات كانتربري". ثمة علاقة واهية، لكنّها حيّة، بين فولستاف وشخصية أليس، الزّوجة، التي لا تقلّ عنه إشكاليةً، كونها الأكثر تأهّلاً للانخراط مع السّير جون من دول تيرشيت أو السّيدة كويكلي. لقد استهلكت الزوجة أليس خمسةَ أزواج، ولكن من يستطيع أن يستهلكَ فولستاف أو يجعلَه رثّاً؟ لقد أشار النقّاد إلى الإحالات المضمرة إلى تشوسر، والمتجسّدة في شخصية فولستاف، فالسير جون شوهد، في بداياته،

يسلك طريق كانتربري، كما أنّه، وعلى غرار أليس، يسخر من آية ترد في الجزء الأول من سفر "أهل كورنثوس"، يحثّ فيها القدّيس بولص المؤمنين بالمسيح على التمسّك بواجبهم الديني. لكنّ الزّوجة أليس تعلن تمسّكها بالزّواج: "على تلك الحالة التي اختارها الربّ لنا/ سوف أواظبُ: وأنا لستُ باهظةً".

يقلّدها فولستاف في الدفاع عن نفسه كأفّاق متسكّع: "ولِمَ لا، يا هال، ليس إثماً أن يجهد المرءُ في سبيل واجبِهِ." هذان السّاخران الرفيعان يدعوان إلى فكرة الحلول القصوى، وإلى تبرير الحياة بالحياة، هنا والآن. إنّ كلاً منهما يجسّد فكرة الفردانية والمتعة الخالصة، ويشتركان في إنكار المنظومة الأخلاقية السائدة، وفي شق الطريق أمام حكمة بليك العظيمة عن الجحيم: "قانونٌ واحدٌ للأسد وللثور، هو القمع." ولأنّهما يمثّلان أسدين للعاطفة المشبوبة، والتكثيف المغرق في الذاتية، نراهما لا يهاجمان إلاّ أصحاب الفضيلة، كما نعت فولستاف المتمرّدين ضدّ هنري الرابع. إنّ ما يقدّمه لنا فولستاف والزّوجة أليس يمثّل درساً في الذكاء الشرس، المشفوع بفطنة هاربة. وعبارة فولستاف، "لستُ فطناً بحدّ ذاتي فقط، بل أنا سببُ الفطنة في الرّجال الآخرين،" لا يقابلها إلاّ الزّوجة التي أخذ قمعها للسّلطة الذّكورية بُعداً لفظياً وجنسياً. يلتقط تالبوت دونالدسون في كتابه "البجعة في البئر: شكسبير قارئاً تشوسر" أكثر المقارنات إدهاشاً بين هذين المسترسلين أبداً في المناجاة الذاتية أو المنولوج، وهي خاصيّة تجمعهما بدون كيخوته، حيث سِمة الاستغراق الطفلي في نظام اللّعب: "تخبرنا الزوجة بأنّ مقصدها هو أن تلعب فحسب، وربّما كان هذا صحيحاً في معظم الأحيان بالنسبة إلى فولستاف. ولكن، وكما هو الحال مع الزوجة، لا ندري أين يبدأ اللعب أو أين ينتهي". نعم، لا ندري، ولكنّ أليس والسير جون يدريان. ويمكن لفولستاف أن يردّد، معها، "إنني أملكُ عالمي، كما أملاهُ زماني"، لكنّ موقفه لا لبس فيه، حتى أكثر من موقفها، ما جعل شكسبير يتجنّب الوقوع في الإسهاب. إن السرّ الرفيع للتجسيد لدى تشوسر، والذي جعل الزّوجةَ أليس أحد أسلاف فولستاف، وجعل شخصية "بائع الغفران" سلفاً حاسماً لكلّ من إياغو وإدموند، يربط نظام اللعب والخداع بكلّ من الشّخصية واللغة. لقد قُدّمت لنا أليس

وشخصية "بائع الغفران" بتلك الطريقة التي تجعلهما يسترقان السمع إلى نفسيهما، حيث يبدآن الابتعاد عن نظامي اللّعب والخديعة، من خلال فعل استراق السّمع ذاك. لقد التقط شكسبير تلك الإشارة بمكر كبير، وبدءاً من شخصية فولستاف راح يوسّع أثرَ استراق السّمع الذّاتي في شخصياته الأكثر عظمة، وبخاصّة قدرتها على أن تتغيّر.

هناك نعثر على مفتاح مركزية شكسبير في التقليد. فكما أن دانتي بزّ جميع الكتّاب الذين جاؤوا قبله أو بعده، في تأكيده على "اللاّتغيّر" المطلق في كلّ واحد منّا، وعلى ذاك الموقع الثابت الذي يجب أن نحتلّه في الأبدية، كذلك شكسبير، الذي بزّ الآخرين جميعاً، في طرحه لسيكولوجيا التبدّل. هذا فقط جزءٌ من البهاء الشكسبيري، إذ لم يسبق جميع منافسيه فحسب، بل أسّس لفكرة وصف التبدّل الذاتي، على قاعدة استراق السمع إلى الذّات، ولم يسعفه في ذلك سوى إشارة عابرة من تشوسر، وقد كانت كافية لحثّه على استخدام إحدى أكثر التقنيات الأدبية فرادةً. ويجب أن يتكهّن المرء أنّ شكسبير، الذي قرأ تشوسر بعمق، تذكّر شخصية الزوجة أليس حين وصل إلى تلك اللحظة الاستثنائية في ابتكار شخصية فولستاف. إنّ هاملت، الذي يتقدّم الشخصيات جميعاً في الأدب كلّه، كنموذج للشخصية التي تسترقُ السمعَ إلى نفسِها، لا يكاد يتفوّق على فولستاف في فنّ مخاطبة الذات. ونحن الآن ننهمك جميعنا في مخاطبة ذواتنا إلى ما لانهاية، ونسترق السمع إلى ما نقول، لنتأمّل لاحقاً في ذلك، ونتصرّف على هدي ما تعلّمناه. وهذا ليس تماماً حوار العقل مع نفسه، أو انعكاساً لحرب أهلية داخل النفس، بل استجابة الحياة لما أصبح عليه الأدب بالضرورة. وبدءاً من شخصية فولستاف وما بعدها، يقدّم شكسبير إضافةً حيويةً إلى وظيفة الكتابة التخييلية، وهي تلقين المرء كيف يخاطب الآخرين. وقد أضحى الدّرس المهيمن والكئيب للشعر اليوم هو كيفية مخاطبة ذواتنا.

فولستاف، في خضمّ مسيرته وتقلّبات حظوظه على المنصّة، أثار جوقةً من النقد الأخلاقي. بل إنّ بعض أفضل النقّاد والمتأمّلين كانوا قساة وأفظاظاً، على وجه الخصوص، وتضمّنت عباراتهم نعوتاً من مثل "المتطفّل"، "المفسد"،

"الجبان"، "المتبجّح"، "الغاوي"، إضافة إلى أوصاف أكثر حسّيةً من مثل "الشَره"، "السكّير،" و "العاهر". ومن الأحكام المفضّلة لبرنارد شو وصفه له بقوله، "بائس عجوز، مقرف ومخبول"، وهذا ردّ فعل أحيله إلى إدراك شو في سرّه أنه لا يستطيع أن يضاهي فولستاف في فطنته، وبالتالي لم يستطع أن يفضّل عقله على عقل شكسبير، بالسهولة والثقة نفسهما، اللتين لطالما أكّد عليهما. ومثلنا جميعاً، لم يستطع شو أن يواجه شكسبير من دون الإدراك، الذي يضمر تناقضاً في ذاته، وأقصد الاعتراف بالغرابة والألفة في آن واحد.

في عودتي إلى شكسبير، بعد الكتابة عن الشعراء الرومانسيين والحداثيين، وبعد التأمّل في قضايا التأثّر والأصالة الإبداعية، عشتُ صدمةَ الاختلاف، ذاك الاختلاف في النوع كما في الدرجة، الذي هو خاصّية شكسبير بامتياز. والاختلاف هنا غير مرتبط كثيراً بالدراما بحدّ ذاتها. ثمّ إنّ عرضاً سيّئاً لشكسبير، إخراجه ضعيف وممثلوه لا يجيدون نطق الشعر، يختلف أيضاً في النوع، كما في الدرجة، عن عروض سيّئة أو جيّدة لمسرحيات إبسن أو موليير. إنّها صدمة فنّ لغوي أكثر حسماً واتساعاً من كلّ ماعداه، وهو مقنع إلى أقصى حدّ، حتى ليبدو وكأنّه ليس بفنّ، بل ذاك الشيء الذي لطالما كان هناك دائماً.

إنها الكتابة بالتأكيد. شكسبير هو التقليد. لقد أرسى معيارَ الأدب وحدوده. ولكن أين تكمن حدوده هو؟ هل نستطيع أن نحدّد عمىً فيه، كبحاً ما، إخفاقاً في المخيّلة أو التفكير؟ لدى دانتي، أقرب منافسيه ربّما، لا نستطيع أن نحدّد تخوماً شعرية، ولكن يمكن بالتأكيد اكتشاف قوس محيط الدائرة الإنساني. وثمّة شعراء آخرون، سابقون ولاحقون، لا يستطيعون أن يحرّكوا دانتي إلى عواصف السّخاء. ويكتظّ كتاب "الكوميديا الإلهية" بالشعراء، حيث وُضِع كل منهم في موقعه، تماماً حيث يريد لهم دانتي أن يكونوا. والغائب بغرابة، في شخصه، هو غيدو كافالكانتي، صديق دانتي المفضّل في ربيع شبابهما المشترك، لكنّه نُفي من فلورانسا، على يد دانتي نفسه، كتمهيد، لا يخلو من مفارقة، لمنفاه هو. ولكن يظهر والد كافالكانتي ووالد زوجته، فاريناتا القوي، في القسم المعنون "الجحيم"، حيث يعبّر الوالد عن كربه بأنّ دانتي، وليس ابنه غيدو، هو الذي نال

شرف أن يكون رحّالة الأبدية. وفي القسم الثاني المعنون "المطهر"، يلمّح دانتي إلى أنه أخذ حقاً مكانَ غيدو، "كفخرٍ للغتنا". أما غيدو كافالكانتي لدى شكسبير فتمّت مقاربته كمزيج من كريستوفر مارلو وبن جونسون. لم يستطع شكسبير، في فنه الكوميدي اللاذع، أن يصفهما مباشرة، ولكن، ولأنني لستُ مختصاً بشكسبير، ليست لديّ موانع داخلية للتكهّن بأنّ شخصية مالفوليو في مسرحية "الليلة الثانية عشرة" هي هجاء موجّه إلى بعض المواقف الأخلاقية لبن جونسون، وأنّ شخصية إدموند في مسرحية "الملك لير" هي رؤيا عدمية مؤسّسة على خصائص ليست مستقاة من أبطال مارلو فقط، بل من مارلو نفسه. ولا يفتقرُ أيّ من هاتين الشّخصيتين إلى الحضور القوي. يبدو مالفوليو ضحية هزلية في "الليلة الثانية عشرة"، ومع ذلك نشعر أنّه ضلّ طريقَه وجاء إلى المسرحية الخاطئة. ولو كان في مكانٍ آخر لانتعشَ، واستعادَ كرامتَه واحترامَ ذاته. وينتمي إدموند إلى حيث يقبع، متجاوزاً رؤيا إياغو في جحيم الكون المتهدّم للملك لير. وينبغي أن تكونَ غونريل أو ريغان لكي تحبّه، ولكننا جميعاً نجد فيه شخصية مثيرة، لا يعكّرها النفاق، وتؤكّد بحزم مسؤوليتها ومسؤوليتنا عن كلّ ما سيحدث لاحقاً.

لإدموند هوسٌ يحرّكه، وذكاءٌ رفيع، وقدرات فكرية هائلة، ومتعة جليدية، تحمل معنوياته العالية إلى مراتب الموت. وهو لا يتحلّى بادّعاءٍ دافئ البتّة، وربما كان أوّل شخصية في الأدب يكشف عن خصائص تتقاطع مع عدميين لدوستويفسكي مثل سفيدريغالوف في "الجريمة والعقاب" وستافروغين في "الممسوس". ولأنه يمثّل تقدّماً هائلاً على شخصية باراباس في مسرحية "يهودي مالطا"، نرى إدموند يحملُ ميكافيلّي مارلو إلى سموّ جديد، وهذا بمثابة اعتراف بالجميل لمارلو من جهة، وغَلَبة مظفّرة للطامح العظيم، من جهة أخرى. ومثل مالفوليو، يمثّل إدموند امتناناً إشكالياً، لكنّه بالتأكيد شهادة على سخاء شكسبير، بالرّغم من السخرية المبطّنة.

نكاد لا نعلم شيئاً ملموساً عن الحياة الداخلية لشكسبير، ولكن إذا توافرت لديك العديد من السّنوات لقراءته بشكل متواصل، ربّما بدأت تدركُ مَن ليس هو. كان كالديرون مسرحياً دينياً، وجورج هربرت شاعراً تعبّدياً، أما شكسبير

فلم يكن أياً منهما. ويكشف مارلو العدمي، على نحو تضادّي، عن حساسية دينية، ومسرحيته "الدكتور فاوست" يمكن أن تُقرأ ضدّ نفسها. والتراجيديّتان "الملك لير" و"ماكبث"، الأكثر دكنةً لدى شكسبير، لا تستسلمان لتشخيص مسيحي، وكذلك هو حال المسرحيتين العظيمتين المحيّرتين "هاملت" و"قياسٌ للقياس". لقد رأى نورثروب فراي أنّ مسرحية "تاجر البندقية" يجب أن تُفهم كتشخيصٍ جادّ للجدل المسيحي؛ الرحمةُ، وفقاً للعهد الجديد، مقابل الإصرار المفترضٍ للعهد القديم على الثأر واحترام الولاء. والمقصود من شايلوك، يهودي المنصّة في مسرحية "تاجر البندقية"، أن يكون وغداً هزلياً، لأنّ شكسبير كان يشاطرُ زمنَه المعاداةَ للسامية، لكنّني لم أجد أثراً لرمزية فراي اللاّهوتية في المسرحية. أنطونيو، الذي تمظهرت طبيعته المسيحية من خلال الشتم والبصق على شايلوك، هو الذي افترض أنّ بقاء اليهودي يتضمّن شرطاً، هو بالتحديد أن يصبح مسيحياً على الفور، وهذا بمثابة تغيير قسري للدّين، يوافق عليه شايلوك، بشكل غير معقول. إن اقتراح أنطونيو هو من اختراع شكسبير الخاص، وليس جزءاً من تقليد "رطل من اللّحم". ومهما تكن طبيعة تأويلنا لهذه الحادثة، فإنني أتردّد كثيراً في تسميتها جدلاً مسيحياً. حتى في أكثر لحظاته الأخلاقية التباساً يربكُ شكسبير توقّعاتنا، مع أنّه لا يهجرُ كونيتَه التي تتسمُ بأبعاد خطيرة.

حدّثتني صديقة لي تدرّس في الجامعة العبرية في القدس، ومولودة في بلغاريا، عن عرض لمسرحية "العاصفة"، في نسختها البلغارية، كانت قد حضرته في صوفيا. قالت إنّ المسرحية قُدّمت بنجاح كنصّ هزلي، لكنها لم تحظ برضى الجمهور لأنّ البلغار، كما قالت، يصنّفون شكسبير ككاتب كلاسيكي ينتمي إلى التقليد. وقد وصف لي أصدقاء وأساتذة شكسبيرَ كما رأوه في اليابانية والرّوسية والإسبانية والأندونيسية والإيطالية، وخلصوا إلى أنّ ثمة إجماعاً لدى الجمهور على أنّ شكسبير يمثّلهم حقاً على المنصّة. إنّ دانتي هو شاعر الشعراء، بينما شكسبير هو شاعر الناس. كلاهما كوني، لكنّ دانتي ليس للعامّة. لا دراية لي بأي نقد ثقافي، أو ديالكتيكية مادّية، يستطيع تفسير كونية دانتي النخبوية أو كونية شكسبير، التي تقع خارج كلّ تصنيف. ولا يمكن أن

نعتبر أياً منهما صدفةً، أو نتاجاً لمركزية أوروبية صارمة. من الواضح أنّ ظاهرة التميّز الأدبي الباهر، مع تلك القوة في التفكير والتشخيص والاستعارة، والتي تتجاوز تخوم الترجمة والنقل، وتلفتُ الانتباه بقوة إلى نفسها في كلّ ثقافة تقريباً، هي حقيقة قائمة وموجودة.

لقد كان دانتي شاعراً، شديدَ الوعي بذاته كشاعر، تماماً مثلما كان ميلتون. وقد سعى كلّ منهما إلى توريث الأجيال نسقاً نبوئياً لن يتركه المستقبلُ يموت. ولكن يذهلنا شكسبير بعدم اكترائه الظاهر لمصير الملك لير بعد مماته، ونحن أمام نصّين مختلفين للمسرحية، ودمجهما، عنوةً، في بوتقة واحدة، نقرأ أحدهما عادةً، والآخر نراه على المنصّة، لن يكون مرضياً لنا كثيراً. إنّ المسرحيّتين الوحيدتين اللتين نقّحهما شكسبير ودعمهما هما "فينوس وأدونيس" و"اغتصاب لوكريثي"، وكلتاهما لا تليقان بشاعر السونيتات، هذا إذا لم نذكر مسرحياته "الملك لير" و"هاملت" و"عطيل" و"ماكبث". كيف يمكن لكاتب أن يعتبر الصيغة النهائية لمسرحية "الملك لير" قضيةَ سقط متاع، كأنّما هي مرمية بلا مبالاة؟ شكسبير هو مثل القمر العربي في قصيدة ولاس ستيفنس، الذي "يرمي نجومه في كلّ أرجاء الحجرة"، وكأنّ خصب مواهب شكسبير اتسم بتلك الوفرة الهائلة لدرجة أنه كان قادراً على أن يكون لا مبالياً. إنّ التوهّج أو الغزارة الشكسبيرية جزءٌ من تلك القدرة على اختراق الحواجز اللغوية والثقافية. إذ لا يمكن لأحدٍ حصرُ شكسبير داخل إطار عصر النهضة الإنكليزي، أو حصر فولستاف داخل إطار مسرحية "هنري الرابع" أو أمير الدنمارك داخل إطار عمل مسرحيته.

إنّ شكسبير بالنسبة إلى الأدب العالمي هو مثل هاملت بالنسبة إلى المجال التخييلي للشخصية الأدبية: روحٌ تتغلغل في كلّ مكان، لا يمكن حبسها. إنّ التحرّر من المعتقد، والنظام الأخلاقي السّاذج، يمثّل بالتأكيد عنصراً واحداً في سهولة تحرّك تلك الرّوح وانتقالها، بالرغم من أنّ ذاك التحرّر قد أغضب الدكتور جونسون، وأثار حنق تولستوي. إنّ لشكسبير شساعة الطبيعة ذاتها، وعبر تلك الشساعة كان بمقدوره تحسّس لامبالاة الطبيعة. ولا شيء في تلك

الشساعة أسير ثقافة أو جنس بعينه. إذا قرأتَ شكسبير، وأعدتَ قراءته إلى ما لانهاية، يمكن أن لا تتعرّف إلى شخصيتِهِ أو شخصه، لكنّك بالتأكيد ستتعلّم كيف تتعرّف إلى مزاجِهِ، وحساسيته، ومداركه المعرفية.

وبسبب دوغمائيتها، تجد مدرسة التذمّر نفسها مجبرةً على اعتبار التفوّق الجمالي، في مثال شكسبير خصوصاً، مؤامرةً ثقافية مستمرّةً، هدفها حماية المصالح السياسية والاقتصادية لبريطانيا العظمى، ابتداءً من القرن الثامن عشر حتى الآن. وفي أميركا المعاصرة، ينتقل الجدل إلى شكسبير آخر، يتمّ استغلاله كمركز للقوة، يرمز إلى المركزية الأوروبية، حيث يقف في وجه الطموحات الثقافية المشروعة للأقلّيات المختلفة، بما في ذلك الحركة النسوية الأكاديمية، التي لم تعد البتة أقلّيةً. وليس صعباً أن يرى المرء لماذا يحتلّ فوكو مكانة خاصةً في صفوف تلاميذ مدرسة التذمّر، حيث يقوم باستبدال التقليد باستعارة يسمّيها المكتبة، التي تذيب التراتبية. إذا لم يكن ثمة تقليد فإن جون ويبستر، الذي كتب دائماً في ظلّ شكسبير، يمكن أن يُقرأ بدلاً من شكسبير، وهذا استبدال لا بدّ أن يصيب ويبستر نفسه بالذّهول.

لا يوجد بديل لشكسبير، حتى بين حفنة قليلة من المسرحيين، قديماً وحديثاً، يمكن مقارنتهم به، قراءةً وعرضاً. ماذا يمكن أن يضاهي تراجيديات شكسبير الأربع؟ حتى دانتي، كما اعترف جيمس جويس، يفتقر إلى غنى شكسبير، وهذا يعني أن قراءة الشخصية تبدو لامتناهية لدى شكسبير، ولكنه يعني أيضاً أنّ الثماني وثلاثين مسرحية، والسونيتّات المرافقة، تشكّل "كوميديا أرضية" متقطّعة أكثر شمولية بكثير من أعمال دانتي، ومتحرّرة إبداعياً من أمثولات دانتي عن اللاّهوتيين. إنّ تعدّدية شكسبير تفوق بكثير ما يملكه دانتي أو تشوسر. ومبتكر هاملت وفولستاف، وروزاليند وكليوباترا، وإياغو ولير، يختلف في النّوع كما في الدّرجة. وإذا كان بالإمكان تحديد هذا الاختلاف نكون أقرب إلى معرفة السبب الذي جعل شكسبير يحتلّ، بالضرورة، مركزَ التقليد الغربي، وسوف يستمرّ في فعل ذلك، بالرّغم من التغييرات السيئة التي طرأت نتيجة الاعتبارات السياسية.

أوّل قصيدة منشورة لميلتون، كتبها في مطلع العشرينيات من عمره، وطُبعت وأُسندت إلى مجهول، بوصفها من النصوص الاستهلالية التي تقدّمُ العرفان إلى "الصفحة الثانية" لشكسبير (1632). كان قد مضى ستة عشر عاماً على وفاة شكسبير ، ورغم أن نجمه لم يكن قد انطفأ، لكن كان على ميلتون أن يبدأ عملية صناعة التقليد، التي انطلقت خلال القرن الثامن عشر، منذ درايدن وبوب، وصولاً إلى الدكتور جونسون، نزولاً إلى الأطوار الأولى للحركة الرّومانسية، تلك المدرسة التي ألّهت شكسبير. ويشير ميلتون الشاب إلى سلفه، بنبرة حس التملّك، بالقول: "يا شكسبيري،" ويعرّفه كملهم ذكر، أو "الابن العزيز للذاكرة،" ويلمّح بكل رهافة إلى أنّ شكسبير، "الوارث العظيم للشهرة"، سيكون، بمعنى من المعاني، جزءاً من إرث ميلتون. أما ميلتون نفسه فسيكون من بين أولئك الذين:

استلهموا سماوات كتابكَ العصيّ على التقييم،

هذه الأبيات المبهمة، بانطباع عميق،

ثمّ، أنتَ، من مخيّلتنا نفسها سلبتَنا،

حوّلتنا مرمراً بفضلِ صنيعِكَ العظيم.



كانت عبارة "كتابكَ العصيّ على التقييم" تعني في عام 1632 "كتاباً نفيساً"، لكنّ هذا وحده لا يزيل الإبهام أو الحيرة عن هذه الأبيات. لقد تحوّل ميلتون، مع سواه من القرّاء العارفين، نُصباً تذكارياً لشكسبير. هؤلاء استسلموا للقوة التي يمثّلها صنيعُ شكسبير، وصاروا مرمراً، ومخيّلتهم لم تعد ملكهم. ولكن هذا هو شكسبير، أمام مكر ميلتون. يبشّر ميلتون ببورخس في تقديمه نموذجاً لشكسبير، يصبح لا أحداً في ذاته، مجهولاً كالطبيعة، لأنه أصبح كلّ واحدٍ منّا. إذا كان قرّاؤك وجمهورك، وكذلك شخصياتك وممثلوك، قد أصبحوا جميعاً عملَكَ، أو كتابكَ، فأنتَ، إذاً، تعيش فيهم فقط. ولأنّ شكسبير فنّان الطبيعة الخاصّ، فإنه أصبح الهبةَ المجهولةَ الممنوحةَ لميلتون، كمصدر صار يخصّه كثيراً، ما يجعل الاقتباس تكراراً لا معنى له. شكسبير هو قوّة ميلتون، التي يورثّها بسخاء

إلى شكسبير، الذي جاء قبله، لكنّه سيأتي بعده، بمعنى ما. هنا، في بدايته العلنية، يستشرف ميلتون نهايتَه كجزء من التقليد، بوصفه نُصباً تذكارياً آخر، من دون قبر، سيعيشُ في قرّائه. لقد مُنح شكسبير، على أية حال، جمهوراً عريضاً جداً، بينهم الصالح والطالح، بيد أن ميلتون، يلمّح، بشيء من القلق، إلى أنّ جمهوره لا يضمّ إلاّ الصالحين، وإن كان عددهم قليلاً. ولأنها تختزن إرهاصات تشي بالتقليد، فإن القصيدة عن شكسبير تحمل عملياً قيم التقليد في ذاتها.

ثمة شعور بأنّ كلّ ما له علاقة بالتقليد هو دائماً قائم على "علاقات متداخلة"، لأنّ التقليد الأكبر لا ينتج من المنافسة فقط، لكنه هو نفسه منافسة مفتوحة ومستمرّة. تنتج القوة الأدبية من انتصارات جزئية في هذه المنافسة، حتى مع شاعر يتحلّى بقوة ميلتون، إذ من الواضح أنّ القوة قائمة على الصراع، وبالتالي لا يمكن أن تكون قوّة ميلتون وحده. وعندي أنّ الحالتين الراديكاليتين لما يبدو استقلالية أكثر اكتمالاً، هما دانتي، وشكسبير بدرجة أكبر. دانتي ليس سوى ميلتون آخر، ولكنه أقوى شيئاً ما، وهزيمته لجميع الخصوم، قديماً وحديثاً، أكثر إقناعاً من انتصار ميلتون، ولا سيّما أن طيف شكسبير ما يفتأ يحوم فوق هذا الأخير باستمرار. إنّ دانتي يؤثّر في الطريقة التي نقرأ بها فيرجيل، ويمكن لشكسبير أن يبدّل بقسوة مقاربتنا لميلتون. بيد أنّ لفرجيل تأثيراً ضئيلاً في فهمنا لدانتي، لأن دانتي أبطلَ فيرجيل الأبيقوري الحقيقي. ولا يستطيع ميلتون أن يساعدنا على فهم شكسبير، لأنّ اختزال ميلتون لشكسبير إلى اللاّأحد يكرّر ويشوّه معاً استراتيجيات شكسبير في تذويب ذاتيته في عمله الفني.

تلك الطريقة الشكسبيرية، الأكثر قوة على الإطلاق من أية محاولة علنية لتصنيف الذات ضمن التقليد، تأخذنا ثانيةً إلى نزاهة شكسبير كمركز للتقليد. ثمة عُرف قوي مرتبط بالسيرة الذاتية يقول بأنّ ويليام شكسبير الإنسان لم يكن شخصاً خارقاً للعادة، بالمقارنة مع شخصيات قديرة مثل دانتي وميلتون وتولستوي. لقد ترك أصدقاؤه ومعارفه شهادات عن شخص محبّب، يبدو عادياً جداً؛ شخص منفتح، محبّ لجيرانه، فطِن، لطيف، بعيد عن التكلّف، ويمكنك أن تحتسي معه باسترخاء كأساً من النبيذ. والجميع متفق على أنه كان شخصاً طيباً، متواضعاً،

مع لمسة تجعله حاداً في إدارة الأعمال. وكأنّما بطريقة بورخيسية حقيقية، لم يكن لخالق سلسلة من الشخصيات الكبرى، ومئات الشخصيات الثانوية الحية، أن يهدر طاقة تخييلية في ابتكار شخصيةٍ لنفسه. في مركز التقليد، إذاً، يمكث أكثر الكتّاب الكبار ابتعاداً عن العدوانية والأنانية، ممن سنعرفهم على الإطلاق.

ثمة تناسب عكسي، يفوق قليلاً مهاراتنا في التحليل، بين طبيعة شكسبير الباهتة وقدراته المسرحية الخارقة. لقد كان خصماه في عصره رجلين يتمتّعان بحضور خارق وهما: العنيفان، الفظّان بن جونسون وكريستوفر مارلو، الأول عميل مزدوج والثاني طامح فاوستي. كانا شاعرين عظيمين، وهما اليوم شهيران بفضل حياتهما، كما بفضل أعمالهما. وكانت لشكسبير وشائج شخصية مع سرفانتس المكبوت. لكن سرفانتس عاش، ضدّ إرادته، حياةً ملؤها التبذير والحظوظ العاثرة. ثمة أيضاً خصائص شخصية تجمع شكسبير بمونتان، لكنّ حياة مونتان، التي اتسمت بعزلتها الإبداعية، عكّرتها سياسة صاخبة وحرب أهلية. ربما كان موليير شبيهَ شكسبير في حساسيته وعبقريته الكوميدية، لكنّ شكسبير، من وجهة نظر حِرفية، كان ممثلاً ثانوياً، وموليير كان ممثلاً رئيسياً، ورغم مسرحيته "دون جوان"، فإن موليير تجنّب التراجيديا، مثلما تجنّب راسين أن يلمس الكوميديا. ومن بين الكتّاب العظام كان شكسبير ميّالاً إلى العزلة، بطريقة غريبة، بالرّغم من انخراطه الاجتماعي. لقد حدس أكثر من أي كاتب آخر، وفكّر بشكل أعمق، وأكثر أصالةً، من أيّ كاتبٍ آخر، ومارسَ سيادةً على اللّغة، لا أثرَ لجهد فيها، متفوّقاً على الجميع، بمن فيهم دانتي.

جزء من السرّ الكامن خلف مركزية شكسبير في التقليد هو نزاهته. ورغم الضّجيج الذي أثاره التاريخانيون الجدد وغيرهم من المتذمّرين فإنّ شكسبير متحرّر من الأيديولوجيا، مثل أبطاله الفطنين: هاملت، وفولستاف، وروزاليند. إذ لا لاهوتَ له، ولا ميتافيزيقيا، ولا فلسفة أخلاقية، ولا نظرية سياسية واضحة، كما حاول نقّاده المعاصرون أن يلصقوا به. وتُظهِرُ سونيتّاته أنّه كان بالكاد متحرّراً من الأنا الأعلى، على نقيض بطله فولستاف، وبالكاد كان ما ورائياً، على نقيض هاملت في النهاية، وبالكاد كان يسيطر على مناحي حياته،

على نقيض روزاليند. ولكن، بما أنّه تخيّل هذه الشّخصيات جميعها، نستطيع أن نتكهّن بأنه لم يشأ أن يرى ذاته خارج حدودها. وللتذكير، فإنّه لم يكن مثل نيتشه أو الملك لير، وقد رفض أن يقع في الجنون، رغم أنه كان يتمتّع بخيال الجنون، مثل كلّ شيءٍ آخر. إنّ حكمته تتغلغل، بلا نهاية، في جميع حكمائنا، من غوته إلى فرويد، رغم أنّ شكسبير رفض أن يقدّم نفسه كحكيم.

ولن ننسى ما يخبرنا به نيتشه من أننا نعثر على كلمات فقط لما هو ميت توّاً في قلوبنا، وبالتالي يوجد دائماً نوع من الاحتقار في فعل التكلّم. لا بدّ أن مبدع الِحكم التضاديّة كان يدرك أنّه يلخّص كلاً من هاملت والملك الممثّل، تماماً مثلما كان إمرسون يعرف أنه كان يكرّر مقولة لير حين وضع قانون "التعويض" بقوله: "لا شيء يُعطى مقابل لاشيء". ثم إنّ كيركيغارد اكتشف هو أيضاً أنّ من المستحيل ألاّ تكون ما بعد شكسبيري، وممسوساً، كما كان حاله، بسلفه العصيّ على المحاكاة، الدنماركي الكئيب الذي سبقت علاقته بأوفيليا علاقة كيركيغارد بريغينا. وكان إمرسون قد كتب عن أفلاطون أنّه أحال"أصالتنا إلى عصفٍ مأكول"، لكنّ إمرسون نفسه كان من شأنه أن يعترف بأنّ شكسبير كان أول من علّمه كيف يصرخ في وجه العصف في مسائل الأصالة الإبداعية.

إن أبرز المتذمّرين في وجه شكسبير هو ليو نيكولافتش تولستوي، أحد الأسلاف غير المعترف بهم لمدرسة التذمّر. وهاهو يقول في شذرة له بعنوان "شكسبير والدراما" عام 1906، وهي خاتمة لاذعة لمقاله الشّهير "ما هو الفن؟" المنشور عام 1898:

إنّ موضوع أعمال شكسبير، كما تراهُ توضيحات أعظم المعجبين به، هو أنّ ذاك المنظور الدنيء والسّوقي للحياة الذي يعتبر التمجيد الخارجي لسادة العالم تميّزاً حقيقياً، يحتقرُ الجمهورَ، أقصد الطبقة العاملة، ولا يسخر من كل الأديان فقط، بل من جميع الجهود الإنسانية التي تصبّ في خدمة تطوير النظام القائم.

إنّ القضية الداخلية الأساسية لشهرة شكسبير هي هذه- مسرحياته تواكبُ الذهنية اللادينية واللاأخلاقية للطبقات العليا في زمنه و زمننا.

بعد أن يتحرّروا من حالة التنويم، سيفهم الناس بأنّ الأعمال التافهة واللاأخلاقية لشكسبير ومقلّديه، التي تهدف إلى مجرّد تسلية وترفيه المتفرّجين، لا يمكنها أن تمثّل تعاليم الحياة، وحيث أنه لا يوجد دراما دينية حقيقية، فإنه يجب البحث عن تعاليم الحياة في مصادر أخرى.

إن القسم الأعظم من مقالة تولستوي مكرّس للسخرية من مسرحية "الملك لير"، وهذه مفارقة محزنة، بما أنّ تولستوي، حين وصل إلى المحطة الأخيرة لصليبه، اتجه لا إرادياً إلى الملك لير. إنّ متذمّراً معقّداً لن يذكر برتولت بريخت كمثال للدراما الماركسية الحقيقية، أو بول كلوديل كمثال للدراما المسيحية الحقيقية، لكي يفضّل أحداً منهما على شكسبير. مع ذلك، فإنّ صرخة تولستوي تحملُ عمقَ غضبه الأخلاقي الحقيقي، وموثوقية بهائِهِ الجمالي الخاصّ.

إنّ مقالة تولستوي- مثل مقالته (ما هو الفنّ؟)- هي كارثة، وتطرح السؤال الجدّي كيف يمكن لكاتب عظيم أن يكون مخطئاً إلى هذا الحدّ؟. ويستشهد تولستوي ساخراً بطائفة متميزة من المعجبين العتاة بشكسبير، وهؤلاء يضمّون غوته، وشيللي، وفيكتور هوغو، وتورغنيف. وكان بإمكانه أن يضيف هيغل وستندال وبوشكين ومانزوني وهايني، وكثيرين آخرين، وعملياً كلّ كاتب كبير بإمكانه أن يقرأ، ماعدا بعض الاستثناءات القليلة مثل فولتير. إن الجانب الأقل إثارة للاهتمام في تمرّد تولستوي ضدّ العنصر الجمالي هو الحسد الخلاّق. ثمة غضب عارم في إنكار تولستوي تميّزاً يتشارك فيه شكسبير مع هوميروس، وهو مشاركة يريد تولستوي أن تُحفَظ لروايته "الحرب والسلم" فقط. أما الأكثر إثارة للاهتمام فهو نفور تولستوي الرّوحي من التراجيديا اللاّدينية واللاأخلاقية في "الملك لير". وأنا أفضّل هذا النفور على أية محاولة لإضفاء صبغة مسيحية على مسرحية شكسبير اللاّمسيحية، بشكل مقصود. وتولستوي دقيق تماماً في رؤيته إلى شكسبير مسرحياً، وليس أخلاقياً أو مسيحياً.

أتذكّر وقوفي أمام لوحة الرسّام تيشن (1490-1576) التي تصوّر سلخ أبولو لجلد مارسياس، أثناء عرضها في واشنطن. ولكوني مندهشاً، ومصاباً

بالقشعريرة، لم أستطع سوى أن أومئ موافقاً على تعليق رفيقي، الرّسام الأميركي لاري دي بأنّ الصورة تمتلكُ قوةَ وتأثيرَ الفصل الأخير من مسرحية "الملك لير". لوحة تيشن كانت هناك، في سانت بطرسبورغ، ولا بدّ أن تولستوي قد رآها. وليس بوسعي أن أتذكّر تعليقاً محدّداً له، ولكن أفترض أنه استطاع أن يتخيّل صورةَ تيشن لذاك الرّعب، ولتلك النهاية الموعودة، أيضاً. إنّ مقالة "ما هو الفنّ؟" لا تُقصي شكسبير فقط، بل أيضاً دانتي، وبيتهوفن، ورافائيل. ولو كان أحدنا تولستوي لاستطاع ربمّا أن يستغني عن شكسبير، لكننا مدينون لتولستوي في تشخيصه الأرضية الحقيقية لقوّة شكسبير وزخمه: التحرّر من الضوابط الأخلاقية والدينية. بالتأكيد لم يكن تولستوي يقصدُ ذلك، في أيّ حال، بما أنّ التراجيديا اليونانية وميلتون وباخ رسبوا في امتحان تولستوي في البساطة الشعبية، التي انتقلت عبر أعمال فيكتور هوغو وديكنز، وهاربيت بيتشر ستاو، وبعض الأعمال الثانوية لدوستويفسكي، ورواية جورج إليوت "آدم بيد". وثمة أمثلة عن الفن المسيحي والأخلاقي، رغم أنّ "الفن الكوني الجيد" كان أيضاً مقبولاً في عملية تصنيف ثانوية طريفة، ضمّت سرفانتس وموليير. إنّ تولستوي يطالب بـ"الحقيقة"، والمشكلة في شكسبير، من منظور تولستوي، أنه لم يكن معنياً بالحقيقة.

يطرح هذا بالتأكيد القضية من جديد: إلى أيّ حدّ يمكن اعتبار شكوى تولستوي مبرّرة؟ هل مركز التقليد الغربي مجرّد احتفالية براغماتية من الأكاذيب؟ كان برنارد شو معجباً بمقالة "ما هو الفنّ؟"، وكان يفضّل رواية بونيان "رحلة المؤمن" على شكسبير، بالطريقة نفسها التي كان تولستوي يصنّف فيها رواية "كوخ العم توم" في مرتبة أعلى من مسرحية "الملك لير". لكنّ طريقة تفكيره باتت مألوفة جداً لنا اليوم، وقد أخبرتني إحدى زميلاتي الأصغر سناً بأنها تفضّل رواية أليس ووكر "منتصف النهار" على رواية توماس بينشون "قوس قُزح الجاذبية" لأنّ بينشون يكذب، وووكر تجسّد الحقيقة. وحيث إنّ الاستقامة السياسية باتت تحلّ محلّ العفّة الأخلاقية، تجدنا نعود القهقرى إلى جدل تولستوي ضد الفنّ الصعب. ومع ذلك فإنّ شكسبير، كما لم يشأ تولستوي أن

يرى، يتفرّد، تقريباً، في كونه يقدّمُ فناً شعبياً وصعباً في آن واحد. هنا يكمن، كما أرى، الإزعاج الحقيقي الذي يمثّله شكسبير، بل يفسّر حتماً كيف ولماذا يحتلّ مركزَ التقليد. وعلى صعيد التعدّد الثقافي، ما زال شكسبير قادراً، حتى يومنا هذا، على شدّ انتباه أيّ جمهور، سواء كان من الطبقة العليا أو الدنيا. إنّ السمة التي شقّت طريقها إلى مركز التّقليد هي طريقة تجسيده للشخصيات، بأبعادها الكونية، بغضّ النظر عن حفنة قليلة من المعترضين الفرنسيين.

هل تلك الطريقة في تجسيد البشر صادقة؟ هل رواية "كوخ العم توم" أكثر صدقاً من "الكوميديا الإلهية"، بمعزل عن معنى ذاك المصطلح؟ ربما كانت رواية ووكر "منتصف النهار" أكثر صدقاً من "قوس قزح الجاذبية". لا شكّ في أنّ تولستوي المتأخّر كان أكثر صدقاً من شكسبير أو أيّ كاتب آخر. ولكن ليس للصدق طريقٌ ملكية إلى الحقيقة، والأدب التخييلي يضع نفسه في المنطقة الفاصلة بين الحقيقة والمعنى، في تلك الفسحة التي قارنتُها يوماً بما يسمّيه الغنوصيون (kenoma) أو "الفراغ الكوني"، حيث نتشرّد ونبكي، مثلما كتب يوماً وليام بليك.

يقدّم لنا شكسبير تجسيداً مقنعاً لحالة "الفراغ الكوني" أكثر من أيّ كاتبٍ آخر، وبخاصة حين يحضّرُ القارئ لخلفيات "ماكبث" و"الملك لير". هناكَ، مرّةً أخرى، يحتلّ شكسبير مركز التقليد، لأننا ينبغي أن نجتهد كثيراً حتى نفكّر بطريقة تجسيد للشخصيات أكثر إقناعاً، سواء لدى هوميروس أو دانتي أو تولستوي. بلاغياً، ليس لشكسبير شبيه، ولا يوجدُ ما هو أكثر بهاءً من استعاراته. وإذا كنت تنشدُ حقيقةً تتحدّى البلاغة، ربّما كان عليك أن تدرس الاقتصاد السياسي، أو تحليل الأنظمة، وأن تترك شكسبير للنقّاد الجَمَاليين، ولسقيمي الذائقة الذين أجمعوا على تأكيد سموّه.

أعودُ إلى تأكيد تفوّق عبقرية شكسبير، مدركاً تماماً أن عبارة "عبقرية شكسبير" ستجعلني من الميؤوس منهم في نظر مدرسة التذمّر. بيد أن مشكلة "موت المؤلف" لفوكو هي اكتفاؤها بتغيير المصطلح البلاغي، من دون أن تطرح منهجاً جديداً. إذا كانت "الطاقات الاجتماعية" هي التي كتبت "الملك لير" و"هاملت"

لماذا كانت هذه الطاقات بالضبط أكثر سخاءً مع ابن سترافورد، وصانعها الماهر، من بنّاء الآجُرّ الفظّ بن جونسون؟ لدى الناقد النسوي أو التاريخاني الجديد ارتباط غريب بحالة الإحباط التي لا تكلّ ولا تملّ من توليد متحزّبين لفكرة أنّ المؤلف الحقيقي لمسرحية "لير" هو السير فرانسيس بيكون أو حاكم أكسفورد. وسيّدُ العارفين، سيغموند فرويد، ظلّ حتى مماته يصرّ على أنّ موسى مصري، وأنّ حاكم أكسفورد هو الذي كتب شكسبير. لقد وجد مؤسّس الأكسفورديين، لوني، صاحب الاسم البديع، تلميذاً في مؤلّف "تفسير الأحلام". لو أنّ فرويد انضمّ إلى عضوية "جمعية الأرض المسطّحة" لما شعرنا بغمّ أكبر، بالرغم من أنّ ثمة أعماقاً تحت الأعماق، ويمكننا أن نشعر بالامتنان، على الأقل، لأنّ فرويد لم يكتب قطّ أكثر من بضع جملٍ عن فرضية لوني.

إنها لطمأنينة عظيمة لفرويد أنْ يعتقد بأنّ سلفه شكسبير لم يكن مجرّد شخصية عادية من سترافورد، وإنما كان نبيلاً غامضاً وقويّاً. ثمة ما يتجاوز الغطرسة في هذا الموضوع. بالنسبة إلى فرويد، كما غوته، فإنّ أعمال شكسبير تمثل المركز الدنيوي للثقافة، وأمل المجد القادم للبشرية. لكن ثمّة ما هو أكثر من ذلك بالنسبة إلى فرويد. على صعيد ما، كان فرويد قد فهم أنّ شكسبير هو من ابتكر علم النفس، عبر ابتكاره مفهوم الأنا، وذلك إلى الحدّ الذي كان فرويد قادراً على وصفه. ولم يكن هذا بالفهم المريح بما أنّه يلغي إعلان فرويد "أنا اخترعتُ علم النفس لأنه لم يكن يمتلكُ أدباً." وجاء الانتقام بالقول المزعوم بأنّ شكسبير لم يكن سوى مدّع، وهذا لبّى شيئاً من حنق فرويد، بالرغم من أنه لم يؤثّر في منزلة مسرحيات شكسبير كسلف. لقد خلّف شكسبير عصفاً عظيماً على أصالة فرويد، الآن بعد أن أُهين شكسبير وكُشِفَ عنه النقاب. ونشعر بالامتنان لأنه ليس لدينا كتاب فرويد "أكسفورد والشكسبيرية"، لكي نضعه على الرفّ إلى جانب كتابه "موسى والتوحيد"، أو سواهما من كلاسيكيات النقد التاريخاني، والماركسي والنسوي المتعلّقة بشكسبير. إنّ فرويد الفرنسي سخيف بما يكفي، وثمة الآن جويس الفرنسي، وهذا يصعب هضمه. ولكن لا شيء أكثر غرابةً من شكسبير الفرنسي، التسمية التي تستحقّها التاريخانية الجديدة.

الرجل الحقيقي من سترافورد كتب ثماني وثلاثين مسرحية، خلال أربعة وعشرين عاماً، ثم عاد إلى بيتِهِ ليموت. في سنّ التاسعة والأربعين، ألّف آخر مسرحياته، "النسيبان النبيلان"، مقتسماً العمل مع جون فليتشر. وبعد ثلاث سنوات أخرى توفّي شكسبير، قريباً من عيد ميلاده الثاني والخمسين. مات مبتكرُ هاملت ولير ميتةً باهتةً مقارنةً بحياته الباهرة. ولا توجد سير ذاتية عظيمة عنه، ليس لأننا لا نعرف ما يكفي، بل لأنه لا يوجد ما يكفي لنعرفه. في وقتنا الراهن، ومن بين كتاب الصفّ الأول، تبدو حياة ولاس ستيفنس فقط باهتةً من حيث الأحداث أو الإثارة الخارجية، كمثل حياة شكسبير. نعرف أنّ ستيفنس كان يكره ضرائب الدّخل، وشكسبير كان حريصاً على تقديم شكوى قضائية ضدّ تشانسري ليحمي استثماراته العقارية. ونعرف، بشكل ما، أنه لا زواج شكسبير ولا زواج ستيفنس كان حميماً بوجه خاصّ. بعد ذلك، ننصرف إلى معرفة المسرحيات ذاتها، أو معرفة تنويعات ستيفنس المصقولة حول حدوسه الشعرية المتأمّلة.

من المرضي تماماً للمخيّلة أن تُجبَر على العودة إلى العمل الأدبي حين يكون مفتقداً لاضطرابات المؤلف. مع كريستوفر مارلو أتأمّل الإنسان الذي يمكن التأمّل فيه إلى ما لانهاية، وبخاصة حين تفشل مسرحياته في فعل ذلك، ومع رامبو أتأمل الاثنين معاً، رغم أنّ الصبي يبدو أكثر غموضاً من شعره. إنّ ستيفنس الإنسان تجنّب تماماً الحديث عن نفسه، لدرجة أننا لا نحتاج إلى عناء البحث عنه، أما شكسبير الإنسان فمن الصعوبة نعته بذلك، أو بأيّ شيء آخر. ليس لديه رواة ثقاة في مسرحياته يتحدّثون باسمه: لا هاملت، ولا بروسبرو، ولا شبح والد هاملت بالتأكيد، الذي يُفترَض أن شكسبير قد لعب دوره. بل يفشل أكثر نقّاده رصانةً في رسم حدودٍ حاسمةٍ بين الشّخصي والعام في سونيتاته. وفي سعينا لفهم العمل، أو الإنسان خلفه، نجد أنفسنا نعود إلى التميّز المركزي، الذي لا غبار عليه، لمسرحياته العظمى، وتقريباً منذ الأيام الأولى لعرضها.

إحدى الطرق للتعامل مع فرادة تفوق شكسبير هي نكرانها. ومن اللافت أنه منذ درايدن حتى وقتنا الراهن نجد قلّة قليلة فقط اختارت هذه الطريق. إن الجدّة أو الفضيحة المتعمّدة للتاريخانية الجديدة الرّاهنة تتلخّص في إيهامنا بأن تلك

الفرادة تكمن في مكان آخر، لكنّها في الحقيقة تنطلق من هذا النكران، المضمر عموماً، والصّريح في بعض الأحيان. إذا كانت الطاقات الاجتماعية (على افتراض أنّ هذه أكثر من استعارة تاريخانية، وهذا ما أشكّ فيه) لعصر النهضة الإنكليزي هي التي كتبت مسرحية "الملك لير"، فإنّ تميّز شكسبير يصبح مدعاةً للشكّ. ربما بعد جيل أو أكثر ستلعب فكرةُ "الطاقة الاجتماعية"، بوصفها مؤلّفَ "الملك لير"، دوراً تنويرياً لا يقلّ أهميةً عن التكهّن القائل بأنّ حاكم أكسفورد أو السير فرانسيس بيكون، هما من كتب تلك التراجيديا. إنّ الهاجس خلف هذه الفكرة واحد. ولكن من السهل اختزال شكسبير وربطه في سياقه، بغضّ النظر عن طبيعة هذا السياق، كسهولة اختزال دانتي وربطه بفلورانسا أو بإيطاليا في عصره. لن ينهض أحد، هنا أو في إيطاليا، ويعلن أنّ كافالكانتي كان الندّ الجمالي لدانتي، وسيكون الأمر عبثياً أيضاً قول الشيء نفسه عن بن جونسون أو كريستوفر مارلو بوصفهما ندَّين حقيقيين لشكسبير. لقد كان بن جونسون ومارلو، كلّ على طريقته، شاعرين عظيمين، وأحياناً كاتبين مسرحيين ممتازين. بيد أنّ القارئ أو الممثل يدخل إلى نظام آخر من الفنّ لدى مواجهته مسرحية "الملك لير". ما هذا الاختلاف الشكسبيري الذي يستدعي، كصحبة جمالية، دانتي وسرفانتس وتولستوي، مع حفنة قليلة أخرى؟ إن طرح السؤال يعني البدء بمسعى يمثّل الغاية النهائية للدراسة الأدبية، أي البحث عن نوع من القيمة تتجاوز الحاجات والضرورات المسبّقة للمجتمعات في نقاط ثابتة من الزّمن. ذاك المسعى مخادعٌ، وفقاً للأيديولوجيات الرّاهنة؛ بيد أن هدف هذا الكتاب، في جزءٍ منه، هو مقارعةُ الفكر السّياسي والثقافي، اليميني واليساري، الذي يدمّر النقدَ، ويمكن أن يدمّر، بالنتيجة، الأدبَ نفسَه. ثمة جوهر ثابت في أعمال شكسبير طغى على ما عداه، وأثبتَ تعدّديتَه الثقافية، وتمّ التعرّف إليه في كلّ اللغات، حتى أنّه كرّس مفهوماً كونياً للتعدّدية الثقافية البراغماتية حول العالم، يتجاوز بكثير تصوّراتنا السياسية حول ذاك المثال. إنّ شكسبير هو في مركز الرّحم من التقليد العالمي، ليس غربياً أو شرقياً، وأقلّ مركزيةً أوروبيةً، وهنا أجد نفسي من جديد أمام السؤال العظيم: ما طبيعةُ سموّ شكسبير، واختلافه، في النّوع، كما في الدرجة، عن جميع الكتّاب الآخرين؟

إنّ تحكّمَ شكسبير في اللّغة، برغم عظمته، ليس استثنائياً، ويمكن النسج على منواله. فالشعر المكتوب بالإنكليزية غالباً ما يحملُ صدىً شكسبيرياً يشهد على قوّة العدوى الكامنة في بلاغته العالية. إنّ الجودة الاستثنائية لشكسبير تكمن في قوة تجسيده للشّخصية الإنسانية وتبدّل طبائعها. وقد افتتحَ الاحتفاءَ بتفوّقه مقالٌ استهلالي لصموئيل جونسون في عام 1765، يتّسمُ بالكشف وضلال القراءة معاً: "شكسبير هو فوق الكتّاب جميعاً، على الأقل الكتّاب الحداثيين جميعاً. إنّه شاعر الطبيعة، الشاعر الذي يحمل لقرّائه مرآةً صادقةً من الأعراف والحياة".

جونسون، وفاءً منه لشكسبير، يردّد مديح هاملت للممثّلين. وكلماته، مرةً أخرى، تلهمُ أوسكار وايلد للقول: "هذه الحكمة المؤسفة عن فنّ يحمل مرآةً تجاه الطبيعة، والتي تعمّدَ هاملت قولها، تهدفُ إلى إقناع المتفرّجين بجنونه المطلق في جميع قضايا الفنّ".

كان هاملت، في الحقيقة، يتحدّث عن الممثلين بصفتهم أناساً يحملون مرآةً تجاه الطبيعة، بيد أنّ جونسون ووايلد وجدا تماهياً بين الممثّلين والشّاعر المسرحي. إنّ "الطبيعة"، بحسب وايلد، عنصرٌ محبِطٌ يحاول عبثاً تقويض مسار الفنّ، في حين أنّ جونسون رأى "الطبيعة" كمبدأ للواقع، يحجبُ الفانتازيّ على العموم، "نتاج الإنسانية برمّتها". إنّ شكسبير، الأكثر حكمة من هذين الناقدين، الحصيفين حقّاً، رأى "الطبيعة" من خلال رؤى متصارعة، كتلك التي بين لير وإدموند، في أكثر التراجيديات سموّاً، وبين هاملت وكلوديوس في تراجيديا أخرى، وبين عطيل وإياغو في تراجيديا ثالثة. لا يمكن أن تحمل مرآةً تجاه "طبيعة" من هذا النوع، أو تقنع نفسك صراحةً بأنّ إحساسك بالواقع هو أكثر شموليةً من ذاك الذي تقدمه التراجيديا الشكسبيرية. لا توجد البتة أعمال أدبية تتخطّى شكسبير في تذكيركَ بأن لا شيءَ يشبه المسرحية سوى مسرحية أخرى، وفي الوقت نفسه توحي بأنّ الفكرة التراجيدية ليست مجرد فكرة تراجيدية أخرى (رغم احتمال أن تكون كذلك) بل هي تشبه شخصاً، أو مثل تبدّلٍ في شخص، أو مثل الشكل الأخير للتغيير الشخصي الذي هو الموت.

إنّ معنى الكلمة هو دائماً كلمة أخرى، لأنّ الكلمات أشبه بكلمات أخرى وليس بأشخاص أو أشياء. إن تجسيدَ شكسبير للشّخصية يمتلكُ ثراءً خارقاً لأنّه لا يوجد كاتبٌ آخر، قبله أو بعده، يمنحنا وهماً أقوى، مثله، بأنّ لكلّ شخصية صوتاً تتحدّثُ به مختلفاً عن سواه. وجونسون، الذي التفت إلى هذه الخاصيّة، يُرجِعُ ذلك إلى تصوير شكسبير الدّقيق للطبيعة العامّة، بيد أنّ شكسبير ظل دائماً متحفّزاً للتساؤل عن ماهية هذه الطبيعة. إنّ مقدرته الخلاّقة على تقديم أصوات مختلفة لكائنات مختلفة، تجمعُ بين الواقع والخيال، تنطلق في جزء كبير منها من إحساس عارم بالواقع، قلّما عرفه تاريخ الأدب.

حين نحاول عزل وعي شكسبير بالواقع (أو النسخة التي تقدّمها المسرحيات عن الواقع، إذا شئت)، لا بدّ، على الأرجح، أن نُصاب بالحيرة. حين تقف بعيداً عن "الكوميديا الإلهية"، فإنّ غرابةَ القصيدة تصدمكَ، بيد أنّ الدراما الشكسبيرية تبدو مألوفة جداً، لكنّها غنية إلى درجة تستعصي على الفهم دفعةً واحدة. إنّ دانتي يفسّر شخصياته لك، وإذا كنتَ لا تقبل بأحكامه، فإنّ القصيدة تفلتُ منك. أما شكسبير فيفتح شخصياته أمام زوايا نظر متعدّدة حتى أنّها تصبحُ أدوات تحليلية للحكم عليكَ. إذا كنتَ ناقداً أخلاقياً، فإنّ فولستاف يصيبكَ بالذّعر، وإذا كنتَ فاسداً فإنّ روزاليند تفضحكَ، وإذا كنتَ دوغمائياً، فإنّ هاملت يفلتُ منكَ إلى الأبد. أما إذا كنتَ شارحاً فإنّ أوغاد شكسبير العظماء سيصلون بكَ إلى حافة اليأس. لا يفتقر إياغو، أو إدموند أو ماكبث، إلى البواعث الداخلية، بل هم يفيضون بها، ومعظم هذه الدوافع إمّا أنّهم يخترعونها أو يتخيّلونها لأنفسهم. ومثل شخصياته المحنّكة العظيمة- فولستاف، روزاليند، وهاملت- فإنّ هؤلاء الأشرار هم فنانو النفس البشرية، أو الصنّاع الأحرار لأنفسهم، مثلما لاحظ هيغل. هاملت، الأكثر عمقاً بين هؤلاء، منحه شكسبير ما يشبه وعي المؤلف، وهو وعي يختلف عن وعي شكسبير ذاته. وقد أصبح تأويل هاملت صعباً مثل تأويل كتّاب حكماء من طراز إمرسون ونيتشه وكيركيغارد. "لقد عاشوا وكتبوا،" قد تجد أَحدهم يحتجّ، بيد أنّ شكسبير وجد طريقةً لابتكار هاملت، الذي كتب تلك الإضافات التي قامت بتنقيح "مقتل غونزاغو" وتحويلها

إلى "فخّ الفئران". إنّ أكثر الجوانب إرباكاً في منجز شكسبير هو اقتراحُ أكثر من سياق لتفسيرنا نحن، يفوق قدرتنا على إيجاد سياقات لشرح شخصياته ذاتها.

بالنسبة إلى كثير من القرّاء، فإنّ شكسبير لامس التخومَ القصوى للفنّ في مسرحية "الملك لير"، التي تبدو، مع مسرحية "هاملت"، ذروةَ التقليد الشكسبيري. ويذهب تفضيلي الشخصي إلى مسرحية "ماكبث"، حيث لم أستطع البتة تجاوز صدمتي حيال الاختزال القاسي للمسرحية، وطريقتها في جعل كلّ خطاب يبدو مهمّاً، وكلّ عبارة يُحسبُ لها حسابٌ. مع ذلك، فإنّ مسرحية "ماكبث" تقدّم شخصية عملاقة واحدة، مثلها مثل "هاملت"، التي يهيمنُ عليها بطل واحد، حتى أنّ جميع الشخصيات الثانوية تُصاب بالعمى (مثلما نُصاب نحن بالعمى) بسبب بهائه الرّفيع. إنّ قدرة شكسبير على تجسيد الأفراد هي أقوى بكثير في مسرحية "الملك لير"، وبغرابة في مسرحية "قياسٌ للقياس" حيث لا تواجهنا في كلّ منهما شخصيات ثانوية. في "الملك لير" نحن أمام مركزِ مراكز التميّز المنتمي إلى التقليد، كما هو الحال في بعض كانتوات دانتي في "الجحيم" و"المطهر"، أو في سرد تولستوي في "حاجي مراد". هنا، من بين كلّ الأمكنة، يتّقدُ لهبُ الإبداع، ويحرق كلّ سياق، مانحاً إيانا ما يمكن تسميته قيمةً جماليةً بدائيةً، خالية من التّاريخ والإيديولوجيا، ومتاحة أمام كلّ قارئ ينشد المعرفة.

ويمكن للمتحزّبين في مدرسة التذمّر التأكيد على أنّ النخبة وحدها هي التي تتمتّعُ بتلك الثقافة. ولكن، وكما تخبرنا أكثر لحظاتنا صدقاً، تصبح القراءة العميقة صعبةً أكثر فأكثر كلّما تقدّم هذا القرن في السنّ. وسواء أكان السبب وسائل الإعلام أم منغّصات عصر الفوضى، فإنّ النخبة ذاتها، بوصفها جمهرة من القراء، بدأت تفقد تركيزها أيضاً. إنّ القراءة عن كتب لم تختفِ في جيلي، ولكنها تعرّضت لانتكاسة كبيرة عند الأجيال التي أتت بعدنا. هل ثمة عبرة في أنّي لم أمتلك جهاز تلفزيون قبل سنّ الأربعين؟ لستُ متأكداً، لكنني أعجب في بعض الأحيان إذا كان التفضيل النقدي للسياق على النصّ لا يعكس جيلاً بات يضيق ذرعاً بالقراءة العميقة. إن مأساة لير وكورديليا يمكن إيصالها حتى إلى قراء ومتفرّجين سطحيين، لأنّ من سِمات شكسبير الغريبة قدرته على لفت كلّ

مستوىً من مستويات الانتباه. ولكن إذا قرأنا المسرحية جيداً، وإذا عُرِضت على المنصّة جيداً، فإنّها تحتاج إلى أكثر من وعي فردي للإلمام بكلّ أبعادها.

من المعروف أنّ الدكتور جونسون لم يستطع تحمّل موت كورديليا: "صُدِمتُ قبل سنوات عديدة بموت كورديليا، حتى أنني لا أعلم إن كنتُ قادراً على تحمّل قراءة المشاهد الأخيرة من المسرحية، حتى تسلّمتُ مهامّي كمحرّر للقيام بتنقيحها."

ثمة قفر موحش، كما يقول جونسون، في المشهد الأخير من تراجيديا "الملك لير"، وهذا يترك أثراً يفوق كلّ ما عداه، لدى شكسبير أو أيّ كاتب آخر. ربما اعتبر جونسون موت كورديليا استعارة لذاك القفر الكئيب، ولرؤيا الملك العجوز، الذي أصيب بالجنون بسبب حزنه الشديد، ولدخوله حاملاً كورديليا الميتة بين ذراعيه. ولهذا المشهد زخمُ صورةٍ تقلب كل التصوّرات الطبيعية رأساً على عقب، وقد قدّمَ له سيغموند فرويد قراءة ضالّة شهيرة في مقالته "موضوع التوابيت الثلاثة" (1913):

"يدخل لير حاملاً كورديليا الميتة بين ذراعيه."

كورديليا هي الموت. اقلب الحالةَ رأساً على عقب، تصبح مألوفةً لنا وواضحة- ربّة الموت تحملُ البطلَ الميت من موقع المعركة، مثل "الفولكير" في الميثولوجيا الألمانية. تأمر الحكمة الأزلية، المتنكّرة في هيئة الخرافة البدائية، الرجل العجوز بالتخلّي عن الحب، واختيار الموت، ليصبح صديقاً للضرورة المرتبطة بالفناء.

كان أمام فرويد، الذي كتب هذه الكلمات في سن السابعة والخمسين، ستة وعشرون عاماً أخرى يعيشها، ومع ذلك لم يستطع أن يتحدّث عن "البطل" من دون أن يتخيّل نفسه يلعب ذاك الدور. أن تتخلّى عن الحب، وتختار الموت، وتصبح صديقاً لتلك الضرورة المرتبطة بالفناء، يناسب أكثر الأمير هاملت، وليس الملك لير. إنّ الملوك يموتون بصعوبة لدى شكسبير، وفي الحياة أيضاً، ولير يمثّل أعظم تجسيد لشخصية ملك على الإطلاق. ليس سلفه ملكاً أدبياً، لكنه نموذج لكل

الحكّام: يهوه، الربّ نفسه، إلاّ إذا كنتَ تعتبر يهوه مجرّد شخصية أدبية، عثر عليها شكسبير في نسخة "جنيف" للتوراة. إنّ يهوه كما تخيّله كاتبُه "ج"، والذي يطغى على القسم الأعظم من سفر التكوين، وسفر الخروج، وسفر الأعداد، سريع الغضب، بل ميّال إلى الجنون، مثل لير. إنّ لير، الذي يمثّل صورة السلطة الأبوية، ليس المثال المستحبّ لدى النقّاد النسويين، الذين يصنّفونه بسهولة كنموذج مطلق للقسر البطريركي. إنّ قوته، حتى في لحظة انهياره، لا يمكن لهم غفرانها، بما أنهم يفسّرونها اتحاداً للرّب والملك والأب، في مزاج واحد، يفتقر إلى الصّبر. أما ما يتركونه جانباً فهو المعطى البديهي للمسرحية: ليس لير مبجّلاً من الجميع فحسب، ويخافه الجميع، ممن يقفون مع الخير في المسرحية، بل تحبّه كورديليا أيضاً، والمهرّج، وغلوسِسْتر، وإدغار، وكينت، وألباني، وشعبه بوجه عام. وهو يدين بالكثير لشخصية يهوه، لكنّه أكثر وداعةً من هذا الأخير. إن خطأه الرئيسي مع كورديليا هو حبّ مبالغ فيه، ينتظر حبّاً مبالغاً فيه بالمقابل. ومن بين شخصيات شكسبير قاطبة، يظهر لير الأكثر عاطفيةً، وهذه خاصّية قد تكون جذابة في حدّ ذاتها، لكنها لا تناسب سنّه، ولا موقعه.

حتى أنّ أكثر التفسيرات انتقاداً لشخصية لير، والتي تعتّم على قدرة الملك المفترضة على الشفقة الاجتماعية، لا تلمس البتّة عمقه العاطفي، وهي خاصّية تشاركه فيها ابنتاه غونريل وريغان، اللتان تفتقران إلى انجرافه المربك باتجاه الحبّ. إنّهما ما يجب على أبيهما أن يكون لو لم يكن يحمل خصائص ابنته كورديليا أيضاً. وشكسبير لا يكلّف نفسه عناء شرح اختلاف كورديليا عن شقيقتيها، أو افتراق إدغار المخيف عن إدموند. لكنّه يمنح كلاًّ من كورديليا وإدغار قدراً من التوهّج يتجاوز بكثير تكتّمهما المشترك. ثمة ما يخالف التوقّع في هاتين الشّخصيتين المحبوبتين جوهرياً، شيء عنيد، وقدرة تقوم في أساسها على الإرادة. كورديليا، التي تعرف جيداً طبيعة أبيها وشقيقاتها، كان بإمكانها تجنّب المأساة بلمسة خفيفة من الديبلوماسية الأوّلية، لكنها لم تفعل. وإدغار يرتدي قناعاً لمعاقبة ذاته، أكثر إيلاماً مما هو ضروري، ويحافظ على كل أدواره التنكّرية، حتى بعد أن كان عليه أن يخلعها. إنّ رفضه الكشف عن نفسه أمام

غلوسستر، إلاّ بعد توجّهه بوقت قليل لوضع حدّ لإدموند، أمرٌ مثير للفضول مثل رفض شكسبير جعل مشهد الاعتراف والتعرّف بين الأب والابن يبدو دراميًا. نسمعُ رواية إدغار للمشهد، لكننا نُحرَمُ من المشهد ذاته. أعتقد أننا نشعر بأنّ إدغار هو، ربما، الممثّل الشّخصي لشكسبير في المسرحية، على نقيض شخصية إدموند التي ابتكرها مارلو. إدموند عبقري، شديد الذكاء، مثله مثل إياغو، لكنّه أكثر برودةً، بل الأكثر برودةً في مسرح شكسبير. وفي التضادّ القائم بين لير وإدموند يمكنني أن أحدّد أحد مصادر القوّة الجمالية الخارقة في المسرحية. شيء ما في جوهر شكسبير يكمن في هذا التضادّ، شيء لا يلتقطه قلب المتفرّج أو قارئ المسرحية، وهو شيء يحرم المسرحية من أن تبارك نفسها وتباركنا. وفي مركز أقوى الأعمال الأدبية التي صادفتها أبداً، ثمة فجوة متعمّدة ومخيفة، هي بمثابة فراغ كوني ننجذب إليه بالتدريج. إنّ فهماً حسّاساً لمأساة الملك لير يمنحنا شعوراً بأننا رُمينا إلى الخارج، وباتجاه الأسفل، وتُركنا بلا قيم، يتامى ومحرومين حتّى النهاية.

لا توجد نظرة ما ورائية في خاتمة "الملك لير"، كما يبدو عليه الحال، مثلاً، حين يموت هاملت. إنّ موتَ لير تحريرٌ له، ولكنه ليس كذلك لمن ظلّوا على قيد الحياة: إدغار، وألباني، وكِنْت. كما أنه ليس تحريراً لنا نحن أيضاً. ثمة الكثير ممّا تم تجسيده في شخصية لير كي تصبح طريقة موته مقبولة لرعاياه، وقد تجاوز استثمارنا الكبير في عذاباته فكرة فرويد عن "مصادقة الفناء." ربما ترك شكسبير موت غلوسِسْتر بعيداً عن الأنظار، خلف المنصّة، لكي تستعيد المقارنة بين لير المحتضر وإدموند المحتضر وهجَها. لقد قام إدموند بجهد خارق ليتجنّب موتاً لا معنى له، من خلال محاولته إبطال نظامه جرّاء موت كورديليا ولير. لكنّه جاء متأخّراً جدّاً، ولن نعرف، لا نحن ولا إدموند، مغزى حمله خارج المنصّة، ليلاقي حتفه.

إنّ عظمة المسرحية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بعظمة لير نفسه، ذاك المنحى الإنساني الذي يتمّ تغييبه بقسوة في العصر النقدي للنسوية، والماركسية الأدبية، ومختلف التيارات، المناهضة للبرجوازية، التي نستوردها من باريس.

إنّ شكسبير شديد النباهة، ويعرف كيف يجنّب فنّه التبعية للفكر السياسي البطريركي، أو للمسيحية، أو حتى للمثالية الملكية المطلقة لراعيه الأدبي الملك جيمس الأول، وشخصيةُ لير تُنبَذُ الآن استناداً إلى أرضيات غير مناسبة البتّة. يأخذ الملك العجوز المضطرب موقفَه باسم الطبيعة، وهي طبيعة مختلفة كلّياً عن تلك التي يستنهضُها إدموند العدمي، بوصفها ربّةً. في هذه المسرحية الشاسعة، لا يتبادل لير وإدموند كلمة واحدة، بالرغم من أنّهما يظهران معاً على المنصّة في مشهدين رئيسين. ماذا يمكنهما أن يقولا، وماذا ستكون عليه طبيعة الحوار بين أكثر شخصيات شكسبير عاطفيةً، وأكثرها برودةً، بين من يهتمّ كثيراً، ومن لا يهتمّ البتة؟

من منظور لير للطبيعة، فإنّ ابنتيه، غونريل وريغان، ماردان، أو شيطانان لا طبيعيان، أتتا من أعماق اليمّ، وهما حقّاً كذلك. ومن منظور إدموند للطبيعة، فإن عاشقتيه الجنّيتين طبيعيتان بامتياز. هنا لا تعطينا دراما شكسبير حلاًّ وسطاً. ولكن رفض لير ليس خياراً جمالياً، مهما كانت تحفّظاتنا حيال مزاجه المفرط، وقوّته الخارقة. هنا يجمع شكسبير بين مؤلِّف "ج"، الذي يبدو صنيعه، يهوه، الإنساني بامتياز، غيرَ منسجمٍ معنا، من جهة، ولكنه، من جهة أخرى، يستحيل تجنّبه. إذا كنّا نطلبُ طبيعةً إنسانيةً لا تتجسّسُ على نفسها، فإننا نعود إلى سلطة لير، بغضّ النظر عن الخلل الكامن فيها، وعن سوء استخدام قوّتها المؤذية. لا يستطيع لير أن يشفي نفسه أو يشفينا، ولا يمكنه أن يبقى على قيد الحياة بعد كورديليا. لكن القليل، القليل في المسرحية يبقى على قيد الحياة بعده: كِنْت الذي يرغب فقط في الانضمام إلى سيّده في موته؛ وألباني الذي يحاكي لير في التخلّي عن عرشه؛ وإدغار، الباقي على قيد الحياة، كأنّما في يوم القيامة، يتحدّث باسم شكسبير والجمهور معاً، لختم المسرحية:

ينبغي لنا الخضوع لثقل هذا الزّمن الحزين،
نقولُ ما نشعرُ به، وليس ما يجب علينا قوله،
الأكبر سنّاً بيننا تحمّلوا ما لا يُحتمل، ونحن، في ريعان الشباب،
لن نرى أكثر مما رأوا، ولن نعيش أطول مما عاشوا.

الطبيعة، كالأمّة، تعرّضت لجرح، كاد يودي بها إلى التهلكة، والشّخصيات الثلاث الباقية على قيد الحياة تُخلي المكان، على إيقاع نشيد الموتى. ما يهمّ أكثر هو تقطيع أوصال الطبيعة، وذاك الشعور الذي ينتابنا بما هو طبيعي أو غير طبيعي في حياتنا. إنّ تأثير المسرحية، وهي تقترب من الخاتمة، عارمٌ جداً، وكأنّ كلّ شيء يعمل ضدّ نفسه. لماذا يؤثّر فينا موت لير بتلك القوّة، رغم أنّه يتركنا نهباً للحيرة؟

في عام 1815، وفي سنّ السادسة والستّين، كتب غوته مقالاً عن شكسبير حاول أن يصالح فيه بين مواقفه المتناقضة حيال أعظم شاعرٍ غربي. كان غوته قد بدأ كمؤلِّهٍ لشكسبير، ثم طوّرَ نوعاً من "الكلاسيكية" لم يجد شكسبير لنفسه موقعاً فيها، ثم راح "يصحّح" شكسبير، من خلال نسخة قاسية من مسرحية "روميو وجولييت". وبالرّغم من أنّ حكم غوته النهائي جاء لمصلحة شكسبير، فالمقال بحدّ ذاته هو شكل من أشكال الارتباك والتنصّل. وقد ساهم غوته في تعزيز مكانة شكسبير في ألمانيا، لكنّ حيرته حيال عبقريةٍ مسرحيةٍ وجماليةٍ تتخطّى عبقريته منعته من إنجاز تصريح واضح عن أهمية شكسبير الفريدة والملزمة. وتُرِكَ الأمر لهيغل، في محاضرات نُشرت بعد وفاته تحت عنوان "فلسفة الفنّ الرّفيع"، لتقديم إضاءة عميقة حول تجسيد شكسبير للشّخصية، التي ما تزال تنتظرُ منّا تطويرها، إذا كنّا نأمل الوصول إلى نقدٍ يليق به.

من حيث المبدأ، يحاول هيغل التفريق بين نمط الشخصيات التي يصوّرها شكسبير، وتلك التي يقدّمها سوفوكليس وراسين، ولوب دي فيغا وكالديرون. ويرى أنّ على البطل اليوناني مواجهة قوة أخلاقية عليا، عبر فردانيته، بوصفها عاطفة أخلاقية تنصهر مع ما يواجهه البطل، لأنّها تمثّل توّاً جزءاً من تلك العاطفة العليا. ويجد هيغل لدى راسين أسلوباً تجريدياً في رسم الشخصية، تُمَثَّلُ من خلاله المشاعرُ الخاصّة كتشخيصٍ صِرف، وبالتالي يكون التعارض بين الفرد والقوة العليا تعارضاً تجريدياً. ويصنّف هيغل لوب دي فيغا وكالديرون في مرتبة أعلى قليلاً، رغم أنّه يجد عندهما أسلوباً تجريدياً في رسم الشخصية، لكنّه يلمس، أيضاً، نوعاً من الصّلادة، والحسّ بالشّخصية، قد تعوزها المرونة.

ولا تُصنّف التراجيديات الألمانية في مرتبة أعلى: غوته، رغم تأثّره المبكّر بشكسبير، يتأخّر في قضية تجسيد الشخصيات لمصلحة تمجيد العواطف، أمّا شيللر فيُواجَه بالرّفض لأنّه استبدل الواقعَ بالعنف. أمام هؤلاء جميعاً، وفي أعلى القمّة، يضع هيغل شكسبير، من خلال مقطعٍ نقدي هو أفضل ما يُكتَب، حتّى الآن، عن فنّ تجسيد الشّخصية لدى شكسبير:

وإذ يتقدّم شكسبير، في عناقه اللامتناهي لمسرحه العالمي، مطوّراً الحدود القصوى للشرّ والحماقة، إلى ذاك الحدّ ... نراه يركّزُ تلك الشّخصيات ضمن حدودها المرسومة. وإذ يفعل ذلك، يمنحها، على أي حال، ذكاءً ومخيّلةً. وعبر تلك الصورة، وبفضل ذاك الذكاء، تتأمّل تلك الشّخوص ذواتَها بموضوعية كأعمال فنّية، بحيث يجعلهم شكسبير يتحوّلون إلى "فنّانين" أحرار يصنعون أنفسهم. هنا يصبح شكسبير قادراً، من خلال صدق وواقعية رسم الشّخصية، على إيقاظ اهتمامنا بالمجرمين، وحتى بتلك الشّخصيات الهامشية والبلهاء، الأقلّ ذكاءً وفطنةً.

يتأمّل هاملت وإياغو وإدموند أنفسهم بموضوعية، عبر صورٍ يؤلّفها ذكاؤهم الخاصّ، بعد أن مُنحِوا القدرةَ على رؤية أنفسهم كشخصيّات درامية، أو كابتكارات جمالية. هؤلاء يصبحون فنانين أحراراً، وصنّاعاً لذواتهم، وأحراراً أيضاً في كتابة ذواتهم، وفي تعمّد إحداث تغييرات في الذّات. وإذ يسترقون السّمع إلى خطاباتهم، ويتأمّلون عباراتهم، يتغيّرون، وينتقلون إلى تأمّل الآخر في الأنا، أو احتمال تشكّل ذاكَ الآخر.

لقد رأى هيغل ما يجب أن يُرى في شكسبير، بيد أنّ الأسلوب الهيغلي المأثور، المستند إلى فنّ المحاضرة، يحتاج إلى بعض التفكيك. لنأخذ شخصية إدموند، هذا الوغد وابن الزّانية، كمثال هيغلي، بوصفه يجسّد شخصية ميكافيلّي بحسب مارلو، في مأساة الملك لير. إنه يمثّل أقصى حدود الشرّ، وهو أوّل تجسيدٍ مطلق للعدمي الذي يُقدّمه الأدب الغربي، وما يزال أكثرها عظمةً. من إدموند، وليس من إياغو، سيخرج عدميو ملفل ودوستويفسكي. وكما يقول

هيغل، فإنّ إدموند يتفوّق في مخيّلته وذكائه، ويمكن أن يكون نداً، يتخطّى إياغو، لأعظم الشّخصيات المناهضة لصورة ميكافيلّي، مثل هاملت. وبفضل ذكائه الرّفيع- الخصب إلى ما لا نهاية، والبارد، والسّريع، والدقيق- يتخيّل إدموند لنفسه صورةً كتابعٍ غير شرعي للربّة، الطبيعة، وبفضل تلك الصورة، يتأمّل نفسه بموضوعية كعملٍ فنّي صرف. هذا ما يفعله إياغو، قبله، بيد أنّ إياغو يتخيّل عواطفَ سلبية، يشعرُ بها، بل ويعانيها أيضاً. إنّ إدموند هو الفنّان الحرّ لذاته: إنه لا يشعرُ بشيء.

كنت قد أشرتُ إلى أنّ البطل التراجيدي، لير، والوغد الرئيسي، إدموند، لم يُسمح لهما للحظة بالتخاطب، رغم أنّهما يتقاسمان المنصّة في مشهدين محوريين: في البداية، وقبل الخاتمة، ولكن ليس لدى أيّ منهما ما يقوله للآخر. في الحقيقة، هما لا يستطيعان تبادل ولو كلمة واحدة، إذ كلاهما لا يستطيع مواجهة الآخر، وإن للحظة واحدة. لير مجبولٌ بالمشاعر، وإدموند براءٌ منها. وحين تثورُ ثائرة لير على بناته "اللاطبيعيات"، فإنّ إدموند، رغم حدّة ذكائه، يعجز عن الفهم، وعنده أنّ سلوك لير تجاه غلوسِسْتر، وسلوك غونريل وريغان تجاه لير، "طبيعي" تماماً. ولأنّ إدموند هو ابن الزّانية، الأكثر طبيعيةً، يصبح، لا محالة، موضوعاً للعواطف الملتهبة والمجرمة لكل من غونريل وريغان، حيث يشفي غليلَ كلّ منهما، رغم أنّهما لم تحرّكا مشاعره البتّة، حتى رأى جثّتيهما تُحملان من أعلى المنصّة، بينما كان هو يرقد محتضراً، جرّاء الجرح القاتل الذي أصابه به أخوه إدغار.

يواجه إدموند، وهو يتأمّل الجنّ الميتة في الأعماق، الصورة الحقيقيةَ لذاته، التي تساعده على التحرّر والانعتاق، ويكون بحقّ الصّانع المطلق لذاته: "لقد وعدتُهما كلتيهما بالزواج. وها نحنُ ثلاثتنا سنتزوّج بعد لحظة." نُدهَشُ هنا أن تكون النبرةُ خالية من التصنّع، والسخريةُ تكاد تكون فريدة، مع أنّ ويبستر وسواه من الجاكوبيين، حاولوا محاكاتها. إنّ تأمّل إدموند ينتقل من السّخرية إلى نَغَمية لفظية أشعرُ بها، لكنني لا أكاد أتمكّن من تصنيفها: "مع ذلك، إدموند

محبوب! / تلك سمّمَت الأخرى من أجلي أنا/ ثمّ قتلتْ نفسَها." إنه لا يتحدّثُ تماماً إلى ألباني وإدغار، بقدر ما يتحدّثُ بصوت عالٍ لكي يسترقَ السّمعَ إلى ذاته. هنا تنقلُ لغةُ شكسبير ألمَ أكثر أوغاده سحراً، فيتعرّى إدموند أمام ذاته، صاقلاً الصّورة لكي يوسّعَ من حرية تشييدِهِ لذاته. لا نسمع غروراً أو غرابةً، بل ثمة شعور بالدّهشة تجاه الرّابط الذي يجمعه مع تلك الشقيقات المرعبات.

هازليت، الذي أتقاسمُ معه تماماً شغفه المذعور بإدموند، يؤكّد افتقار إدموند المدقع إلى كل أشكال النفاق. هنا أيضاً لا يوجد تكلّف أو تلفيق من طرف إدموند. إنه يسترق السمع إلى نفسه، وإرادة التغيير هي ردّه الوحيد، حيث يعي أنه سينجزُ تبدّلاً أخلاقياً إيجابياً، بالرّغم من أنه يصرّ على أنّ طبيعته لن تتغيّر: "ألهثُ من أجل الحياة. أسعى للقيام بخيرٍ ما/ وإن كان ضدّ طبيعتي." سخريةُ شكسبير التراجيدية تستلزم أن يكون هذا القلب للأمور متأخّراً جداً من أجل إنقاذ كورديليا. ونُترَكُ نهباً للسؤال: لماذا، إذاً، يجسّد شكسبير هذا التبدّل اللامعقول في شخصية إدموند؟ وسواء أكان لهذا السؤال إجابة أم لا من الأفضل تأمّل هذا التبدّل ذاته، رغم أنّ إدموند ظل حتى اللحظة الأخيرة يعتقد بأنّ الطبيعة هي ربّته الوحيدة.

ما هذا، وما السرّ في نعتِ شخصية متخيّلة بـ"صانعٍ حرّ لذاته"؟ لا أعثر على هذه الظاهرة في الأدب الغربي كلّه قبل شكسبير. آخيل وإينياس، ودانتي المتنسّك، ودون كيخوته، لا يتبدّلون بمجرّد استراقهم السمعَ إلى ما يقولونه، لكي يُحدِثوا، على أساس ذلك، وبواسطة مخيّلتهم وذكائهم، انعطافاً في مسار حياتهم. إن اقتناعنا الساذج، والحاسم جمالياً، بأنّ إدموند وهاملت وفولستاف، وعدداً آخر من الشّخصيات، يمكنها الوقوف والخروج من مسرحياتها، حتى ربّما ضدّ رغبات شكسبير، مرتبط بحقيقة كون هؤلاء صنّاعاً أحراراً لأنفسهم. وبصفتها وهماً درامياً وأدبياً، وأثراً تتركه اللغةُ المجازية، فإنّ تلك القدرة لدى شكسبير تفوق التصوّر، وتتجاوزُ كلّ مقارنة، بالرّغم من أنها كانت موضوعاً للمحاكاة في أرجاء الكون قاطبةً، وعلى مدى أربعة قرون

متتالية. هذه القوّة لن تكون متاحة إلاّ أمام المناجاة الشكسبيرية، التي حُرم منها راسين، بسبب معتقد نقدي فرنسي لا يسمح للشخصية التراجيدية بأن تخاطب نفسها أو تخاطب الجمهور مباشرة. إنّ رجال المسرح في العصر الذهبي الإسباني، وبخاصّة لوب دي فيغا، صاغوا المناجاة في هيئة سونيتة شعرية، وبطريقة التمجيد الباروكي الذي يعمل ضدّ مبدأ الجوّانية. مع ذلك، لا يمكنك أن تجعل من شخصية، صانعة ماهرة لذاتها، بحرمانها من مبدأ الجوّانية. لا يمكن لشكسبير أن يوجد في النمط الباروكي، ولكن علينا أن نتذكّر أنّ الحرية التراجيدية هي خاصّية شكسبير في جمع المتناقضات، وليست شرطاً يُقيّدُ مسرحيين من أمثال راسين ولوب وغوته.

في هذا السياق، يرى المرء لماذا فشل سرفانتس في الكتابة للمسرح ونجح كمؤلّف لعمله "دون كيخوته". ثمة علاقة هرمسية بين سرفانتس وشكسبير: ليس دون كيخوته فنّاناً حرّاً، صانعاً لذاته، ولا تابعه سانشو، وهما يدخلان كلّياً في نظام المسرحية. إنّ قوّة شكسبير وحدها هي التي تجعل أبطاله التراجيدين، أشراراً وأخياراً، يذوّبون الحدود الفاصلة بين نظام الطبيعة ونظام المسرحية. إنّ سلطة هاملت الخاصّة، وامتلاكه وعياً يخصّه تماماً، ولا يقلّ إقناعاً عن وعي المؤلف، يتجاوزان صياغته لمسرحية "مقتل غونزاغو"، وتحويلها إلى "فخّ الفئران". في كلّ لحظة نجد أنّ عقل هاملت هو مسرحية داخل مسرحية، لأنّ هاملت، أكثر من أية شخصية أخرى لدى شكسبير، فنّانٌ حرّ صانع لذاته، عذابه، كما فرحه، ينشأ من تأمّله المستمرّ في صورة ذاته. إنّ شكسبير في مركز التقليد، لأنّ هاملت، جزئياً على الأقلّ، يحتلّ ذاك المركز. والوعي الاستبطاني، الحرّ في تأمّل ذاته، يبقى الأكثر نخبويةً من بين كلّ الصور الغربية، ولكن من دونه، لن يكون ثمّة تقليد، ولكي نكون أكثر صراحةً، لن نكون نحن أيضاً.

إنّ موليير، الذي ولِد بعد ستّ سنوات فقط من وفاة شكسبير، كتب ومثّلَ في فرنسا التي لم تكن قد وقعت بعد تحت تأثير شكسبير. وحظوظ شكسبير

المختلطة في فرنسا بدأت بالتأسيس لنسقٍ ما قرابة منتصف القرن الثامن عشر، بعد ثلاثة أجيال تقريباً من وفاة موليير. معَ ذلك ثمة علاقة حقيقية بين شكسبير وموليير بالرغم من أن هذا لم يكن قد سمع على الأرجح بشكسبير. إنّهما مرتبطان في الحساسية، وفي تحرّرهما من الإيديولوجيا، رغم أن التقاليد الدرامية الشكلانية التي اتّبعاها في الكوميديا تجعلهما يفترقان. إنّ فولتير هو الذي بدأ التقليدَ الفرنسي في مقاومة شكسبير باسم الكلاسيكية الجديدة، وتراجيديات راسين. والوصول المتأخّر للرومانسية الفرنسية جلب معه تأثيراً شكسبيرياً قوياً في الأدب الفرنسي، الأمر الذي بدا جوهرياً بوجه خاصّ لدى ستندال وفكتور هوغو، ولكن مع الثلث الأخير من القرن التاسع عشر وصل الهوَس بشكسبير ذروته، وبدأ يستنفد نفسه. وبالرغم من أنّ مسرحياته تُعرض في فرنسا اليوم بوتيرة لا تقلّ عن عرض مسرحيات موليير وراسين، يبدو أنّ التقليد الديكارتي عاد وكرّس نفسه، وبدأت فرنسا تستعيدُ ثقافةً لا علاقة لها، نسبياً، بشكسبير.

من الصعب الإحاطة تماماً بتأثير شكسبير المتواصل في الألمان، حتّى في غوته، الذي يكشف عن معاناة حقيقية، كونه عرضةً للتأثير. إنّ مانزوني، الروائي الأبرز في إيطاليا في القرن التاسع عشر، هو كاتب شكسبيري إلى حدّ كبير، مثلما كان ليوباردي. وبالرغم من جدل تولستوي الغاضب ضد شكسبير، فإنّ فنّه يتكئ على حسّ شكسبيري في رسم الشخصية، سواء في روايتيه العظيمتين، أو في رائعته المتأخّرة، الرواية القصيرة "حاجي مراد". كما أنّ شخصيات دوستويفسكي العدمية تدين بوضوح للسلَفَين الشكسبيرين، إياغو وإدموند، في حين أنّ بوشكين وتورغنيف هما من بين أبرز النقّاد الشكسبيريين في القرن التاسع عشر. لقد عمل إبسن ما بوسعه لتجنّب تأثير شكسبير، لكنّه لم ينجح، لحسن حظّه. ربما كان القاسم المشترك بين شخصيتي بير جاينت وهيدا غابلر هو عمقهما الشكسبيري، وقدرتهما الملهَمَة على التبدّل، وهما تسترقان السمعَ إلى نفسيهما.

كانت لإسبانيا، حتى العصر الحديث، حاجة ضئيلة إلى شكسبير. فالكتاب الكبار للعصر الذهبي الإسباني- سرفانتس، لوب دي فيغا، كالديرون، تيرسو

دي مولينا، روخاس، غونغورا- قدّموا للأدب الإسباني بذخاً باروكياً لا يخلو من عبق شكسبيري وورومنطيقي. إنّ مقالة أورتيغا الشهيرة عن "شايلوك" وكتاب مادارياغا عن "هاملت" هما من النصوص التمهيدية التي تحمل قيمة حقيقية، وكلاهما يخرجان بنتيجة مفادها أنّ حقبة شكسبير هي أيضاً حقبة إسبانيا. ولسوء الحظّ، فقَدنا مسرحية "كاردينو"، التي يقوم فيها شكسبير وفليتشر معاً بترجمة قصة لسرفانتس إلى جمهور إنكليزي، ولكن العديد من النقّاد شعروا بوجود علائق بين سرفانتس وشكسبير، وما أتشوّق إليه دوماً هو أن يأتي يوماً مسرحيٌّ جديدٌ، يتحلّى بعبقرية خاصّة، ويقدّم دون كيخوته، وسانشو، وفولستاف، على منصّة واحدة.

إنّ أثر شكسبير في عصرنا الفوضوي يظلّ مقنعاً، وبخاصّة في جويس وبيكيت. ويمكن اعتبار "عوليس" و"نهاية اللعبة" تجسيدين شكسبيريين جوهرياً، حيث تستمدّ كل منهما إلهامها، كلّ على طريقتها، من "هاملت". في عصر النهضة الأميركي، نجد شكسبير حاضراً بشكل علني في "موبي ديك" وفي عمل إمرسون "رجال نموذجيون"، لكنّه خلّف الأثر الأعمق، والأكثر صقلاً، في هوثورن. ولا يمكن حصر تأثير شكسبير، وإن لم يكن تأثيراً يجعل التقليد الغربي يرتكز عليه. وإذا كان بالإمكان القول إنّ سرفانتس هو الذي ابتدع المفارقة الأدبية للغموض، الذي ينتصر ثانيةً لدى كافكا، يمكن القول، في المقابل، بأنّ شكسبير هو الذي ابتدع حقاً المفارقة المعرفية والعاطفية للتناقض، الذي يحكمُ فرويد. ويصدمني باستمرار أن أكتشف أن أصالة فرويد تختفي وتضمحلّ في حضرة شكسبير، ولكنّ هذا لن يصدم شكسبير، الذي فهم أنّه من الصعب التمييز بين الأدب والسرقة الأدبية. السرقة الأدبية تمييزٌ قانوني، وليس أدبياً، مثلما أنّ المقدّسَ والدنيويَ يشكّلان تميّزاً دينياً وسياسياً، لكنّهما ليسا صنفين أدبيّين على الإطلاق.

إنّ الكونية هي الخاصيّةُ الحقيقيةُ لحفنةٍ قليلةٍ فقط من الكتّاب الغربيين: شكسبير، دانتي، سرفانتس، وربّما تولستوي. وقد خبا نجمُ غوته وميلتون بسبب التبدّل الثقافي. وويتمان، جماهيري على السّطح، هرمسيٌّ في الجوهر. وموليير

وإبسن ما زالا يتقاسمان المنصّة، ولكن دائماً بعد شكسبير. ديكنسون صعبةٌ على نحو مدهش بسبب أصالتها المعرفية. ونيرودا أقلّ من جماهيري شكسبيري وبريختي، مما أراد لنفسه أن يكون. إنّ الكونية الأرستقراطية لدانتي هي التي بشّرت بحقبة الكتّاب الغربيين العظام، بدءاً من بترارك، مروراً بهولدرلين، ولكنّ سرفانتس وشكسبير، وحدهما، هما اللذان حقّقا تماماً الكونية، بوصفهما مؤلّفَين جماهيريين في أعظم الحقب الأرستقراطية. إنّ أقرب مقاربة للكونية في العصر الديموقراطي هي المعجزة الناقصة لتولستوي، الكاتب الأرستقراطي والجماهيري في آن واحد. في زمننا الفوضوي الرّاهن، يقترب جويس وبيكيت أكثر من أي كاتب آخر، بيد أنّ الصّقل الباروكي للأوّل، والهدموية الباروكية للثاني، تعملان على إعاقة وصولهما إلى الكونية. ولبروست وكافكا غرابة دانتي في ما يتعلّق بحساسية كلّ منهما. وأجد نفسي متفقاً مع أنطونيو غارثيا بيريو على أنّ الكونية هي الخاصيّة الأساسية للقيمة الشعرية. إن اعتلاء مركز التقليد هو الدور الفريد الذي لعبه دانتي، في عيون شعراء آخرين. وسيستمرّ شكسبير، مع "دون كيخوته"، في احتلال مركز التقليد، في عيون عامّة القراء. وربّما نستطيع أن نذهب أبعد، إذ نحتاج، أمام شكسبير، إلى مصطلح بورخيسي آخر غير الكونية. إنّ شكسبير، هو الجميعُ ولا أحد، هو لاشيء وكلّ شيء، هو التقليدُ الغربي ذاته.



# - 3 -

# غرابةُ دانتي: عوليس وبياترس

واظب النقّادُ التاريخانيون الجدد، ومن لفّ لفَّهم من السّاخطين المتذمّرين، على محاولة اختزال وبعثرة شكسبير، بهدف تقويض التقليد، من خلال خلخلةِ مركزه. والطريف أنّ دانتي، الذي يمثّل المركز الثاني، لم يتعرّض للهجوم ذاته، لا هنا ولا في إيطاليا. ولكنّ الهجوم، من دون شكّ، قادم، لأنّ أصحاب التعدّدية الثقافية لن يجدوا شاعراً أعظم من دانتي مدعاةً للاعتراض، وتكشف روحه البربرية والعدوانية عن عقل سياسي متمرّد إلى أقصى درجة. إنّ دانتي هو من أكثر كتّاب الغرب حبّاً للجدل، وأكثرهم عدوانيةً، بحيث أن شاعراً مثل ميلتون قد يبدو، في هذا الصّدد، قزماً، بالمقارنة. وعلى غرار ميلتون، كان دانتي طرفاً سياسياً، يمثّل فئةً بمفرده. لكنّ زخمه الهرطوقي ظلّ مقنّعاً بالتعليق الأكاديمي، الذي يتعامل معه، في أحسن حالاته، وكأنّ "الكوميديا الإلهية" هي، جوهرياً، فلسفة القدّيس أوغسطين وقد نُظِمَت شعراً. ولكن من الأفضل أن نبدأ بلفت النظر إلى جرأته غير العادية، التي لا يضاهيها شيء في تقليد الأدب المسيحي المفترض كلّه، بما في ذلك ميلتون.

لا شيء آخر في الأدب الغربي، عبر مساره الطويل من يهويست وهوميروس، مروراً بجويس وبيكيت، صادمٌ في رفعته مثل تمجيد دانتي لبياترس، التي سما بها من صورةٍ للرغبة إلى منزلةٍ ملائكية، لتصبحَ، من خلال دورها ذاك، عنصراً حاسماً في هرمية الكنيسة الباحثة عن الخلاص. ولأنّ بياترس مهمّة، بالدرجة الأولى، كوسيلة لإرادة دانتي، فإنّ سموّها يتضمّن بالضرورة انتخاب دانتي وتميّزه أيضاً. فقصيدته نبوءة تتنكّر في إهاب عهدٍ ثالث، غير خاضع للعهدين، القديم والجديد. ولن يعترف دانتي بأنّ "الكوميديا" أدب متخيّل، أي أدبه هو، المتخيّل الرّفيع. بل القصيدة هي الحقيقة الكونية وليست الآنية. ما يراه دانتي الرحّالة، ويقوله، عبر سرد دانتي الشاعر، مقصود به إقناعنا

إلى الأبد بحتميةِ دانتي الشّعرية والدينية، التي لا مفرّ منها. إنّ إشارات القصيدة عن التواضع، سواء من جانب الرحّالة أو الشّاعر، تركت أثرها العميق في نقّاد دانتي، لكنها تظلّ أقلّ إقناعاً من قيام القصيدة بطمس جميع الشّعراء الآخرين، وإصرارها على إظهار موهبة دانتي الحاسمة إلى العلن.

أودّ الإسراع إلى القول إنّ هذه الملاحظات موجّهة ضدّ معظم ما كُتِب من نقدٍ عن دانتي، وليست ضدّ دانتي على الإطلاق. ولا أرى كيف يمكننا أن نفصل قوّة دانتي الشعرية الكاسحة عن طموحاته الرّوحية، التي كانت، لا محالة، خاصّيته، ونجت من كونها هرطقة صرفاً، لأنّ دانتي ربح رهانَه مع المستقبل، بعد جيل واحد فقط من وفاته. ولو لم تكن "الكوميديا" الندّ الشعريَ الحقيقيَ الوحيدَ لشكسبير، لكان نُظِرَ إلى بياترس على أنّها تمثّل إساءةً حقيقيةً للكنيسة، بل للكاثوليكية الأدبية ذاتها. إنّ القصيدة قوية جداً بحيث يصعب التنصّل منها، وبالنسبة إلى شاعر ينتمي إلى المسيحية الجديدة مثل ت.س. إليوت فإنّ قصيدة "الكوميديا" هي كتاب مقدّس آخر، وعهد جديد آخر، ترفدُ الكتاب المقدّس المسيحي المعترف به. بل يذهب تشارلز ويليامز- المرشد الرّوحي للمسيحيين الجدد أمثال إليوت، وسي. إس لويس، وأودن، ودوروثي سيرز، وج. ر. تولكين، وآخرين- إلى التأكيد بأنّ المعتقد الأثاني (Athanasian)، الذي يعني "إلحاق الأنسنة بالربّ" لم يجد تعبيراً أكمل له إلاّ بعد مجيء دانتي. كان على الكنيسة أن تنتظر دانتي، وتنتظر شخصية بياترس.

ما يريد ويليامز الإضاءة عليه في دراسته المكثّفة "شخصية بياترس" (1943) هو الفضيحة العظيمة لإنجاز دانتي، فالاختراع الأكثر براعةً للشّاعر هو بياترس. إذ لا توجد شخصية بمفردها لدى شكسبير، ولا حتى هاملت بقوّة حضوره، أو الملك لير بهالتِهِ شبه الإلهية، تضاهي بياترس كاختراعٍ فنّيٍ، جريء ومدهش. وقد يكون مؤلّف "ج"، يهوه، ويسوع في إنجيل مرقس، فقط شخصيتين أكثر إدهاشاً ورفعةً. إنّ بياترس هي التوقيع لأصالة دانتي الإبداعية، وتمركزها جيداً داخل الآلية المسيحية للخلاص هي الفعل الأكثر مغامرةً لشاعرها، في تحويل معتقده المتوارث إلى شيء يخصّه تماماً.

لا بدّ أن يستهجن نقّاد دانتي تأكيداتي هذه، لكنّهم يعيشون في ظلّ موضوعهم، حتى أنّهم يفقدون وعيهم التامّ بخاصّية الغرابة التي تتحلّى بها "الكوميديا الإلهية". إنّها تظلّ من أكثر الأعمال الأدبية، التي يمكن أن يواجهها القارئ الطموح، إعجازاً إذ إنها تنتصرُ على الترجمة، من جهة، وعلى ثرائها المعرفي الشّاسع، من جهة أخرى. وكلّ ما يتيح للقارئ العام أن يقرأ "الكوميديا" ينبع من خصائص في روح دانتي، التي يمكن أن توصفَ بأي شيء، إلاّ أن يُنظَرَ إليها عموماً على أنّها ورعة، تقيّة. لم يكن لدى دانتي ما يقوله إيجابياً عن أسلافه أو معاصريه الشعراء، ولم يكن أيضاً، وهذا فريد بحدّ ذاته، بحاجة براغماتية إلى الإنجيل، باستثناء المزامير. وكأنه كان يشعر بأن الملك داوُد، سلف يسوع، هو الوحيد الذي يستحقّ أن يكون سلفاً له، والشّاعر الوحيد الآخر، القادر، بثبات، على التعبير عن الحقيقة.

والقارئ الذي يطّلع على دانتي لأول مرّة سيرى سريعاً أنّه ما من كاتب دنيوي آخر كان مقتنعاً على نحو مطلق بأن عمله هو الحقيقة، كلّ الحقيقة مثل دانتي. يمكن لميلتون، وربما تولستوي في أعماله الأخيرة، أن يقترب شيئاً ما من إيمان دانتي الشّرس بالحقّ، بيد أنّ كلا الكاتبين يعكسان واقعين متنافسين أيضاً، ويُظهِران نوعاً من الرؤيا المعزولة. دانتي قوي جداً- بلاغياً ونفسياً وروحياً- لدرجة أنّه يقزّمُ ثقتَهما بنفسيهما. ليس اللاهوت وصياً عليه، لكنه مصدر من مصادره. ولا أحد يمكنه أن ينكر أنّ دانتي هو سوبر-طبيعي، ومسيحي، ولاهوتي، أو على الأقلّ ناطق بالأمثولة اللاّهوتية. بيد أنّ جلّ المفاهيم والصور المكتسبة تتعرّض لتبدّلات جذرية لدى دانتي، الشاعر الوحيد الذي ينافس شكسبير في أصالته الإبداعية، وقدرته على الابتكار، وخصبه الخارق للطبيعة. والقارئ الذي يشقّ طريقه للمرة الأولى في شعر دانتي، عبر ترجمة موزونة ومقفّاة كالتي أنجزها لورانس بينيون، أو النثر الصافي الذي قدّمه جون سنكلير، يخسر الكثير من العمق في عدم قراءة القصيدة بلغتها الإيطالية الأصلية، مع ذلك يبقى كوناً بكامله أمامنا. ولكن الأهمّ الذي يبقى هو الغرابة، جنباً إلى جنب مع السموّ، وتلك الفرادة

الخاصّة بطاقات دانتي، مع استثناء وحيد هو طاقات شكسبير. وكما لدى شكسبير، نجد لدى دانتي قوّة معرفية لا تُضاهى، ممزوجة بقدرة على الإبداع لا حدود براغماتية لها.

حين تقرأ دانتي أو شكسبير تتلمّسُ تخومَ الفنّ، وتكتشف، بعد ذلك، أن تلك التخوم قد توسّعت أو انكسرت. يخترق دانتي جميع الحدود علانيةً، وبشكل أكثر شخصانيةً من شكسبير، وإذا كان يتفوق على شكسبير كسوبر-طبيعي، فإنّ تجاوزه للطبيعة يظلّ أمراً يخصّه، مثل "طبيعية" شكسبير الخارقة والفريدة. والنقطة التي يتبادل فيها الكاتبان التحدّي، أكثر من أية نقطة أخرى، هي تجسيد كلّ منهما للحبّ- وهذا يعيدنا إلى أين يبدأ الحبّ وأين ينتهي، أي إلى شخصية بياترس.

تحتلّ بياترس في "الكوميديا الإلهية" موقعاً في الهرمية السماوية، يصعب اكتناه أبعاده. ونحن لا نملك خطوطاً عريضة لفهمها، ولا يوجد شيء في العقيدة يدعو إلى تمجيد هذه المرأة من فلورانسا، التي وقع دانتي في حبّها إلى الأبد. والتعليق الذي يختزن مفارقة كبيرة عن هذا الوقوع في الحبّ يقدّمه خورخي لويس بورخس في "لقاء في الحلم" (استجوابات أخرى، 1937-1952):

أن تقع في الحب يعني أن تبتكر ديناً يحكمه إلهٌ غير معصوم. وأن يكون دانتي قد عبّر عن إعجاب وصل إلى درجة العبادة ببياترس فهذه حقيقةٌ لا تقبلُ تناقضاً؛ وأن تكون بياترس، ذات مرّة، قد سخرت منه، وفي مرّة أخرى، قد صدّته فهذه حقائق ظهرت في نصّه "حياة جديدة". ويعتقد البعض أنّ هذه الحقائق رمزية. ولكن لو كان هذا صحيحاً لتعزّز يقيننا بحبّ خرافي وغير سعيد.

يعيد بورخس، على الأقل، بياترس إلى أصلها كـ"حدث سرابي"، وإلى موقعها كآخر ملغزٍ بالنسبة إلى قرّاء دانتي: "بياترس موجودة إلى ما لا نهاية بالنسبة إلى دانتي، ودانتي موجودٌ قليلاً فقط، وربما غير موجود البتة، بالنسبة إلى بياترس. ويجعلنا ورعُنا وتبجيلُنا ننسى ذاك النشازَ المثير للشفقة، والذي لا يقبل النسيان لدى دانتي."

ليس مهماً هنا أن بورخس يسخّر عاطفته العبثية السّاخرة لمصلحة بياترس (انظر إلى قصّته العرفانية "الألف"). إنّ ما يؤكّده، بمكر، هو التنافر الفاضح بين ما عاشه دانتي وبياترس معاً (تقريباً لا شيء) وبين رؤيا دانتي عن اتحادهما المطلق في "الفردوس". إنّ التنافر هو طريق دانتي الملكية إلى الرّفعة. ومثل شكسبير، بإمكانه المغامرة بأيّ شيء، لأنّ كلا الشّاعرين تجاوز الحدود التي رسمها الشعراء الآخرون لأنفسهم. والمفارقة الطاغية (أو الأمثولة) في عمل دانتي هي قبوله بالحدود، حتى وهو يخترقُها جميعها. وكلّ ما له قيمة وحيوية لدى دانتي جاء اعتباطياً وشخصياً، ومع ذلك تمّ تقديمه كحقيقة تتناغم مع التقليد، والعقيدة، والعقلانية. على أنّ الحقيقة تظلّ ضالّةً، حتى يتمّ دمجها بالعرف، لنواجهها في نهاية المطاف بنجاح لا يمكن لدانتي أن يرحّب به. إنّ دانتي اللاّهوتي في نظر النقد الأميركي الحديث هو مزيج من القدّيس أوغسطين والقديس توما الأكويني، وصحبهما. هذا هو دانتي العقائدي، صاحب المعرفة الواسعة، والورَع المذهل، الذي يتيح لنقّاده الأميركيين مقاربته وتذوّقه.

إنّ سلالة دانتي من الكتّاب هم من المطالبين الحقيقيين بتكريسه كجزءٍ من التقليد، وهم ليسوا دائماً على تناغم في ما بينهم: بترارك، بوكاشيو، تشوسر، شللي، روسّيتي، ييتس، جويس، باوند، إليوت، بورخس، ستيفنس، بيكيت. ولا شيءَ يجمعُ هؤلاء سوى دانتي، على الرّغم من أنّه أصبحَ أكثر من اثني عشر شاعراً مختلفاً بعد مماته. وهذا أمرٌ طبيعي بالنسبة إلى كاتب يتحلّى بتلك القوّة، حتى أنه يوجد أكثر من دانتي، كما يوجد أكثر من شكسبير. إنّ دانتي الذي يعنيني هنا ينحرف كثيراً عن الصورة الأرثوذكسية المكرّسة لدانتي، التي رسمها النقد الأميركي الحديث، وجسّدها كتّاب مثل ت. س. إليوت وفرانسيس فيرغسون، وإريك أورباخ، وتشارلز سينغلتون، وجون فريسيرو. إنّ التقليد البديل يمثّله خطّ إيطالي، كان بشّر به ناقد متأمّل من نابولي هو فيكو، واستمرّ مع الشاعر الرومنطيقي فوسكولو، والناقد الرومنطيقي فرانسيسكو دي سانكتيس، ليتوّجه الناقد الجمالي بينيدتو كروتشه، في بدايات القرن العشرين. وإذا دمج المرء بين هذا التقليد الإيطالي، وبعض الملاحظات التي قدّمها

إرنست روبرت كيرتيوس، المؤرّخ الأدبي الألماني المرموق، نجد أننا أمام دانتي بديلٍ لخطّ إليوت- سينغلتون وفريسيرو، أي أمام دانتي المتنبّئ، وليس الحكيم اللاّهوتي.

لقد شرح فيكو هذه المسألة، بكلّ براعة، حين جزم بأنّ دانتي "لو كان جاهلاً الفلسفة اللاتينية والسكولاستية، لكان أكثر عظمةً كشاعر مما هو عليه الآن، ولكان ربّما ساعده اللسان التوسكاني ليصبح بمنزلة هوميروس". مع ذلك، إن الحكم الذي يطلقه فيكو يصبح أكثر إنعاشاً حين يجول المرء في الغابة المظلمة للحكماء اللاّهوتيين، حيث الخاصيّة الناتئة للكوميديا، تصبح، جدلاً، تحوّل دانتي الأوغسطي من الشّعر إلى المعتقد، ذاك المعتقد الذي يخنق المخيّلة ويقمعها. لا أوغسطين ولا الأكويني كانا يريان الشّعر سوى لعبة أطفال، يجب تصنيفها إلى جانب كلّ الأشياء السّاذجة. ما الذي كان يمكن أن يقولانه عن شخصية بياترس في "الكوميديا"؟ يرى كيرتيوس بكلّ نباهة أنّ دانتي لا يقدّمها كوسيلة للخلاص فحسب بل كقوة كونية متوافرة لكلّ ذي قلبٍ رقيق. إنّ تحوّل دانتي كان باتجاه بياترس، وليس أوغسطين، وبياترس ترسل فيرجيل إلى دانتي ليصبح دليلاً له، عوضاً عن أن ترسل أوغسطين.

من الواضح أن دانتي يفضّل بياترس، أو خلقَه الفنّي، على أمثولة اللاّهوتيين الآخرين، كما أنه، وبالوضوح نفسه، لا يرغب في تجاوز شعره ذاته. لأوغسطين والأكويني العلاقة نفسها مع لاهوت دانتي، كعلاقة فيرجيل وكافالاكانتي بشعر دانتي، فجميع الأسلاف يصغرُ حجمهم أمام الشّاعر اللاهوتي، النبيّ دانتي، مؤلّف العهد الأخير، "الكوميديا الإلهية". إذا كنت تريد أن تقرأ "الكوميديا" كأمثولة للاّهوتيين، ابدأ باللاّهوتيّ الوحيد الذي يهمّ دانتي حقاً، وهو دانتي نفسه. و"الكوميديا"، مثل كلّ الأعمال العظيمة التي تنتمي إلى التقليد، تهشّمُ الفرقَ بين الكتابة المقدّسة والكتابة الدنيوية. وبياترس الآن هي، بالنسبة إلينا، أمثولة لاندماج المقدّس بالدنيوي، واتحاد النبوءة بالقصيدة.

إن الخصائص الفريدة لدانتي كشاعر وكشخص تشمل الكبرياء وليس التواضع، الأصالة وليس الاتباع، التفجّر أو السّطوع وليس الرّقابة والضبط. موقفه النبوئي هو أقرب إلى المعرفة منه إلى التحوّل، كما يلمّح باولو فاليسيو، الذي يؤكّد المزايا الهرمسية أو العرفانية السّرية لكتاب "الكوميديا". أنتَ لا تتحوّل بسبب بياترس أو تتحوّل لتصبح بياترس: إنّ الرّحلة إليها هي بمثابة الدخول في معرفة جديدة، لأنّها، كما قال كيرتيوس أوّلاً، تمثّل مركزاً لعرفانٍ خاصّ، وليس لكونية الكنيسة. على أية حال، أُرسِلت بياترس إلى دانتي من قِبل لوسيا، وهي قدّيسة مغمورة من صقلية، مجهولة للمختصّين بدانتي، حتى أنّهم لم يستطيعوا تفسير السبب الذي جعله يختارها. ويخبرنا جون فريسّيرو، أفضل نقّاد دانتي الأحياء، بأنّ "غاية الرّحلة برمّتها، بمعنى من المعاني، هي كتابة القصيدة، وامتلاك ناصية الرؤيا للقدّيسة لوسي، ولجميع القدّيسين الأخيار."

نعم، ولكن لماذا لوسي؟ الجواب هنا لا يمكن أن يكون: ولِمَ لا؟ لوسي، من سيراكوز، عاشت واستشهدت قبل ألف عام من ولادة دانتي، ولا بدّ أنها كانت منسيةً لو لم يكن لها أهمية عرفانية، سرّية، للشاعر ولقصيدته. لكننا لا نعلم شيئاً عن تلك الأهمية، بل لا نعرف شيئاً عن تلك الرّوحِ الأنثوية العظيمة التي أرسلت لوسي إلى بياترس. هذه "السيدة في السّماء" غالباً ما ارتبط اسمها بمريم العذراء، لكنّ دانتي لا يسمّيها. لقد نُعِتت لوسي "عدواً للقسوة بكل أشكالها،" وهذه خاصّية تتشارك بها، جدلاً، مع جميع سيدات السّماء. أمّا النعت المجرّد الذي ألصقه نقّاد دانتي بلوسي فهو "البركة المضيئة،" ولكن هذا أيضاً ليس بالخاصّية الفريدة، لشهيدة من صقلية، لها خصوصيتها، ويعني اسمها "الضوء". ألاحقُ هذه النقطة بالذّات لأؤكّد كم كان دانتي يصرّ، بسموّه ورفعته، على أن يكون اعتباطياً. ثمّة مسألة خفيّة في "الكوميديا"، وللقصيدة مزايا هرمسية، من دون شكّ، لا يمكن الحكم عليها بالقول إنّ أهمّيتها ثانوية، بما أنّ بياترس تحتلّ مركزها. ونحن لا نعود دائماً إلى شخصية بياترس في قراءتنا للكوميديا لأنّها تمثل تجلّياً من تجلّيات يسوع، بل لأنّها تشكّل الموضوع المثالي لرغبة دانتي المتسامية. بل إننا لا نعلم ما إذا كانت بياترس، حبيبة دانتي، قد كان

لها وجود في التاريخ. وإذا حدث أن وجدت، وأمكنت مطابقتها مع ابنة المصرفي من فلورانسا، فلن يكون لهذا أهمّية تُذكَر في القصيدة. ولا تكتسب شخصية بياترس أهمية قصوى في "الكوميديا" لأنّها تجسّدُ صورةَ يسوع، بل لأنّها أحد التصوّرات المثالية لدانتي عن تميّزه الخاص، وتخدمُ كزاوية الرؤيا لعمله كمؤلّف.

دعوني أجدّف بعض الشّيء هنا، وأخلطُ بين دانتي وسرفانتس، والغايةُ من وراء ذلك عقد مقارنة بين بطليهما: دون كيخوته والرحّالة دانتي. إن بياترس دون كيخوته هي دولسينيا ديل توبوسا، وهي التحوير الرؤيوي لفتاة المزرعة، ألدونزا لورينزو. تربطُ ابنة المصرفي، بياترس بورتيناري، علاقةٌ مع بياترس دانتي، تشبه علاقة ألدونزا مع دولسينيا. صحيح أنّ الهرمية التي يقيمها دون كيخوته دنيوية، فدولسينيا تأخذ مكانها في فلك النبلاء من أمثال أماديبس من غول، وبالميرن من إنكلترا، وفارس الشّمس، وسواهم من الفرسان الخرافيين، في حين أن بياترس ترتقي إلى فلك القدّيس برنارد، والقدّيسة فرانسيس، والقدّيس دومينيك. وإذا كان المرء يفضّل الشعر على العقيدة، فإنّ هذا ليس اختلافاً بالضرورة. فالفرسان الهائمون، مثلهم مثل القدّيسين، هم مجرّد استعارات في القصيدة، وبياترس السّماوية، في علاقتها بالكاثوليكية التاريخية والمؤسّسية، ليس لها موقع أو حقيقة، أكثر من دولسينيا المسحورة. بيد أنّ انتصار دانتي يكمن في جعله مقارنتي تبدو حقّاً نوعاً من التجديف.

ربّما كان دانتي ورعاً وأرثوذكسياً في آن واحد، ولكن بياترس هي شخصيته، وليست شخصية الكنيسة، فهي جزءٌ من عرفان خاص، وتغيير الشّاعر لخطّة الخلاص. يمكن أن يكون "التحوّل" بالنسبة إلى بياترس أوغسطينياً بما فيه الكفاية، ولكنّه بالكاد تحوّلٌ إلى القدّيس أوغسطين، إلاّ إذا كان الإخلاص لدولسينيا ديل توبوسا هو فعلُ عبادة موجّه إلى أيسولت. كان دانتي شجاعاً وهجومياً ومغروراً وجريئاً أكثر من الشّعراء جميعاً، قبله أو بعده. لقد فرض رؤياه على الأبدية، ويكاد لا يجمُعُه شيءٌ مع قطيع مفسّريه الورعين المتعلّمين. إذا كانت كلّ الأسرار موجودة في أوغسطين أو في توما الأكويني،

فلنقرأ إذاً أوغسطين أو الأكويني. ولكنّ دانتي يريدنا أن نقرأ دانتي. هو لم يكتب قصيدة ليشرح حقائق متوارثة، و"الكوميديا" تسعى بأن تكون هي الحقيقة، وأعتقد أنّ نزع اللاّهوت عن دانتي يشبه تماماً خلع اللاّهوت عليه، فكلاهما فعلٌ غير مناسب.

حين يبدأ دون كيخوته المحتضر بالاعتذار عن جنونه البطولي، ينكفئ إلى هويّته الأصلية، ألونسو كويخانو الصّالح، ويشكر رحمة الربّ على عودته إلى رشده الورِع. وينضمّ كلّ قارئ إلى سانشو بانزا في احتجاجه، "لا تمتْ! ... خذْ بنصيحتي، وعشْ عدداً آخر من السّنوات. ... ربّما عثرنا على السّيدة دولسينيا خلف سياجٍ من الشّجيرات، وقد فُكّ عنها السّحرُ، بهيةً كالصّورة". حين تنتهي قصيدة دانتي، لا نجد سانشو آخر ينضمّ إلى القارئ، معبّراً عن رجائه بأن لا تخذل قوّةُ الشّاعر الفانتازيا الرّفيعة للسّماء المسيحية. وأفترض أن ثمة قرّاء يذهبون إلى "الكوميديا الإلهية" بوصفها تجسيداً للحبّ الإلهي الذي يحرّك الشّمسَ، والنجوم الأخرى، بيد أنّ معظمنا يذهبون إليها من أجل دانتي نفسه، ومن أجل شخصانية شعرية وشخصية درامية، لا يستطيع حتى جون ميلتون أن يضاهيها. لا أحد يريد أنّ يحوّل "الكوميديا" إلى "دون كيخوته"، بيد أنّ لمسةً من سانشو كان يمكن أن تلطّف حتىّ رحّالة الأبدية، وتذكّر، ربّما، نقّاده بأنّ المتخيّلَ هو المتخيّل، حتى وإن كان يعتقد بغير ذلك.

ولكن أيّ نوع من المتخيّل هي بياترس؟ إذا كانت، كما يصرّ كيرتيوس على القول، إشراقاً من الربّ، فإنّ دانتي يسعى إلى غايةٍ لا نستطيع فكّ شفرتها، بالرغم من أنّنا نشعرُ بأنّها هناك. بالكاد يمكن وصفُ فيوضات دانتي بالخاصّة، كما نصف فيوضات وليام بليك، ليس لأنّها أقلّ أصالةً من نظيرتها لدى بليك. إنّها أكثر أصالةً، وهي عامّة لأنها ناجحة جدّاً، ولا شيء آخر في الأدب الغربي، باستثناء شكسبير في أرفع لحظاته، يقتربُ من كمال فصاحته. إنّ دانتي، الذي يحمل أكثر الأمزجة رهافةً وبربريةً وفرادةً، جعل من نفسه كاتباً كونياً، ليس من خلال تمثّلِهِ للتقليد، بل عبر إحداثِ انحناءةٍ فيه، تناسبُ طبيعتَه. وعبر مفارقة تتجاوز كلّ مفارقة أخرى مرتبطة بها، فإنّ قوة الاغتصاب لديه كانت نتيجتها

ضعفاً في قراءته، وعلى نحو ضالّ، بهذه الطّريقة أو تلك. لو كانت "الكوميديا" نبوءةً حقيقيةً لقرأها نقّادها مستنيرين بالتقليد الأوغسطيني. وهل ثمة من مكان آخر يذهبون إليه لتأويل الفيض المسيحي؟ حتى ناقد حاذق مثل جون فريسيرو يسقط في فخّ تحويل الشّعرية، وكأنّ أوغسطين وحده يستطيع أن يوفّر نسقاً لامتلاك الذات. إنّ "رواية للذات" مثل الكوميديا، يجب أن تنطلق من "اعترافات" أوغسطين. ولأنّه أقوى من الرّومانسيين الذين قلّدوه وعبدوه، فإنّ دانتي يخترع نقطةَ انطلاقه، ويتسيّدُ ذاتَه، مع شخصيته المتحوّلة، بياترس، التي لا تبدو لي شخصية أوغسطينية جدّاً. هل يمكن لبياترس أن تكون موضوعاً مثالياً للرّغبة، في سردٍ أوغسطيني يضمرُ تحوّلاً؟ يفصحُ فريسيرو عن أنّ التاريخ، بالنسبة إلى أوغسطين، هو قصيدة الربّ. هل تاريخ بياترس أغنية من الربّ؟ ولأنّني ميّال إلى إيجاد صوت الربّ في شكسبير أو إمرسون أو فرويد، استناداً، في كلّ مرّة، إلى حاجاتي، لا أجد صعوبةً في اعتبار "الكوميديا الإلهية" لدانتي إلهيةً. لن أتحدّث عن الإلهي في "الاعترافات"، ولا أسمعُ صوتَ الربّ في أوغسطين. ولستُ مقتنعاً بأنّ دانتي سمعَ الربّ في أيّ صوتٍ سوى صوتِهِ. إنّ القصيدة التي تفضّل نفسها على الإنجيل، يمكن، بالتعريف، أن تفضّل نفسها على أوغسطين.

* * *

بياترس هي نداء المعرفة بالنسبة إلى دانتي، بحسب تشارلز ويليامز، الذي لا يضمرُ تعاطفاً مع الغنوصية. لقد عنى بالمعرفة الطريقَ الممتدّة من دانتي العارف إلى الربّ المعروف. مع ذلك فإنّ دانتي لم يقصد أن تكون بياترس نداءَ معرفته فحسب. فقصيدتُه لا تقولُ بأنّه ينبغي لكلّ منّا أن يجدَ معرفتَه الوحيدة، بل إنّ بياترس ستلعب دوراً كونياً لكلّ من يعثر عليها، بما أنّ دفاعها، افتراضياً، عن دانتي، بواسطة فيرجيل، سيمثّل حدثاً فريداً. إنّ خرافة بياترس، وبالرّغم من كونها اختراع دانتي المركزي، تنوجد فقط داخل شعره. فغرابتها لا يمكن أن تُرى حقّاً، لأننا لا نعرفُ شخصيةً أخرى تضاهي بياترس. إنّ شخصية ميلتون، يورانيا، ربّة إلهامِهِ السّماوية في "الفردوس مفقوداً" ليست شخصاً، وينعتُها

ميلتون بملاحظة تحذيرية مفادها أنّه ينادي المعنى وليس الاسم. ويمجّد شللي، مقلّداً دانتي، إميليا فيفيان في قصيدته "إبيسايكديون"، لكنّ العاطفة الرومنطيقية الرّفيعة لا تؤدّي وظيفتها، فتصبحُ السنيورة إميليا فيفياني "جنّيةً سمراء صغيرة"، بالنسبة إلى عاشقها المخدوع.

إذا أردنا أن ننقذ شيئاً من غرابة دانتي علينا أن نرى كيفية معالجته للرّمز الكوني. لا توجد شخصية أدبية غربية أكثر استمراراً من أوديسيوس، البطل الهوميري، المعروف أكثر باسمِهِ اللاّتيني، عوليس. من هوميروس إلى نيكوس كازانتزاكي، تجري تعديلات جذرية على شخصية عوليس أو أوديسيوس لدى بندار، وسوفوكليس، ويوربيدس، وهوراس، وفيرجيل، وأوفيد، وسينيكا، ودانتي، وتشابمان، وكالديرون، وشكسبير، وغوته، وتينيسون، وجويس، وباوند، وولاس ستيفنس، من بين آخرين. يقارن و. ب. سانفورد، في دراسته الجيّدة "موضوع عوليس"، بين معالجة فيرجيل السلبية لرمز عوليس والتماهي الإيجابي معه لأوفيد، وهي مقارنة تؤسّس لوقفتين أساسيتين دائماً تتنافسان في تحوّلات هذا البطل، أو البطل-الوغد. إنّ عوليس فيرجيل يصبحُ عوليسَ دانتي، ولكن مع تحوّل جذري يجعل تصويرَ فيرجيل لعوليس يخفتُ ويذوي. ولأنّه غير راغب في إدانة عوليس مباشرةً، يترك فيرجيل أمرَ ذلك لشخصياته، التي تقرنُ بطلَ "الأوديسّة" بالمكر والخداع. ويتماهى أوفيد، المنفي والعاشق، مع عوليس داخل هوية مركّبة، ليورّثنا فكرة، تتسم بالديمومة الآن، وهي أنّ عوليس هو الأوّل بين المتسكّعين العظماء، المتودّدين للنساء.

في الكانتو السادس والعشرين من "الجحيم"، يبتكر دانتي النسخة الأكثر أصالةً لعوليس، البطل الذي لا ينشدُ الزوجةَ والوطنَ في إيثاكا، بل يرحل عن سيرسي من أجل أن يحطّم كلّ القيود، ويضربَ في المجهول. والبلدُ غير المكتشف، الذي يتصوّرهُ هاملت، والذي لم يرجعْ منه مسافرٌ واحدٌ، يصبحُ المحطّةَ البراغماتية لأكثر الأبطال القدَريين حضوراً. لا يوجد مقطع استثنائي في الكانتو السادس والعشرين من "الجحيم" يصعبُ فهمه. ثمة علاقة ديالكتيكية بين عوليس ودانتي لأنّ دانتي يخشى التماهي العميق بين ذاته كشاعر (وليس كرحّالة)

وعوليس كبحّار انتهاكيّ. هذه الخشية يمكن أن لا تكون واعيةً تماماً، مع ذلك فإنّ دانتي يكابدها في مرحلة ما، لأنّه يصورّ عوليس شخصاً تحركه الكبرياء، ولا يوجد شاعرٌ على الإطلاق يضاهي دانتي كبرياءً، لا الشّاعر بندار، ولا حتىّ ميلتون أو فيكتور هوغو أو ستيفان جورج أو ييتس. يريد النقّاد أن يسمعوا بياترس أو القدّيسين المصنّفين يتحدّثون بالنيابة عن دانتي، لكن لا هي ولا هم يشاطرونه النبرةَ ذاتها. إنّ صوتَ عوليس وصوتَ دانتي متقاربان على نحوٍ خطير، وهذا ربما يفسّر لماذا لا يكفي تأويل فيرجيل، حين يقول إنّ الإغريق يمكن أن يحتقروا صوتَ الشّاعر الإيطالي. كما أنّ دانتي لا يسمح لنفسه بأية ردة فعل تجاه الخطاب الرّائع الذي يكتُبُه لعوليس، كصوتٍ يتحدّثُ من بين ألسنة اللّهب، (أستخدم هنا الترجمة النثرية لجون سينكلير، 1961):

"حين رحلتُ عن سيرسي، التي احتضنتني لأكثر من عام، بالقرب من غايتا، قبل أن يخلع عليها إينياس ذاك الاسم، لم يكن حبّ الابن، أو واجبي تجاه أبٍ مسنّ، أو العشق الذي أكنّه لبينلوب، ويُدخِلُ السرورَ إلى قلبها، يستطيعُ أن يقهرَ في داخلي الرغبةَ المشبوبةَ في أن أكتسب تجربةً جديدةً في العالم، وأعرفَ المزيد عن شرورِ الناس وفضائلهم، فقرّرت أن أمخر عُبابَ اليمّ الفسيح، بسفينةٍ واحدة، وحفنةٍ من الأصحاب، الذين لم يهجروا صحبتي. رأيتُ أكثرَ من شاطئ، ووصلتُ حتى تخومِ إسبانيا، وتخومِ المغرب، وسردينيا، وجزرٍ أخرى يبعثرها اليمّ حوله. أنا وصحبي مسنّون وبطيئون، حين وصلنا إلى المنفذ الضيّق الذي بنى فيه هرقل صروحَه، لمنع أحدٍ من تجاوزها. على يميني تركتُ إشبيليا، وعلى يُسراي كنت قد عبرتُ تواً سيوتّا. "آه، يا أخوتي،" قلتُ، "يا من وصلتم إلى الغرب بعد اجتيازكم مئة ألفٍ من الأخطار، أمام هذه الجذوة المتبقّية لنا من الحواسّ، اختاروا أن لا تخذلوا التجربةَ، تحت مسارِ الشّمس، في العالم غير المأهول. فكّروا في البذرةِ التي نبتم منها. أنتم لم تولدوا لتعيشوا كالبهائم، بل لتقتفوا أثرَ الفضيلة. بتلك الكلمات المقتضبة، جعلتُ صحبي يتشوّقون إلى سلوك المسار، حتى أنه لم يكن بمقدوري ثني عزيمتهم للرّجوع، وبمؤخّرة السفينة استدرنا نحو الصّباح، الذي افتتحناهُ بأجنحة المجاديف، تهيؤاً للإقلاع المجنون،

قاطعين المزيدَ من المسافة على يُسرانا. ثم أظهر الليلُ نجومَ القُطب الآخر بأسرها، أمّا ليلنا فكان واطئاً جداً حتىّ أنه لم يرتفع قيد أنملة عن أرض المحيط. لمرّات خمس أبرقَ الضوءُ، ولمرّات خمس انطفأ، على الوجه الآخر للقمر، حين دخلنا الممرّ العميقَ، وظهر لنا جبلٌ، حجبتهُ المسافةُ، بدا لي شاهقَ الارتفاع، ولم أر مثله من قبل. ملأت قلوبَنا الغبطةُ، لكنها سرعان ما تحوّلت إلى نواح، إذ من قلب الأرض الجديدة هبّت عاصفةٌ، وضربت مقدّمةَ السفينة. لمرّات ثلاث دارت السفينةُ حول نفسها، وفي الرّابعة رفعت العاصفةُ مقدّمةَ السفينة عالياً، ثمّ قذفتها نحو الأسفل، كما شاء الواحدُ، حتى غمَرَنا البحرُ ثانيةً، وأقفلَ علينا".

في هذا المقطع الاستثنائي، المكتوب بلغة النثر الإنكليزي، وليس وفقاً للتفعيلة الثلاثية القوية والتلقائية للشّعر الإيطالي (terza rima)، هل يحرّكُ القارئَ العام شيءٌ يمكن أن يضاهي التأمّل التالي، الذي خطّه أحدُ أكثر نقّاد دانتي موهبةً؟ "ما يفصلُ موتَ عوليس المحتوم بالمياه، عن تعميد دانتي بالموت، ومن ثمّ البعث، هو حدثٌ يسوع في التاريخ، أو تلك الفضيلة: حدث يسوع في الرّوح الفردية".

إنّ مقطعاً أقلّ قوةً من هذا بكثير يمكن أن يثير بالضبط ردّة الفعل تلك، وبعدالة مشابهة. ثمة اختلال بين المعتقد أو الإيمان الذي يفرّغ الاختلاف من كلّ شيء، ما عدا الإجماع، وبين مقطع شعري لا مثيل له. ثمة خطأ واضح في قراءة دانتي، التي تسلّم كلّ مرجعية للمعتقد المسيحي، حتّى وإن كان دانتي نفسه مسؤولاً، جزئياً، عن تلك النظرة الاختزالية. بحسب ترتيب دانتي للجحيم، نحن في المستوى الثامن في الأسفل، من الدائرة الثامنة في الأسفل، وهذا ليس ببعيد عن الشيطان. عوليس مستشارٌ محتال، وهذا سببُه بشكل رئيسي حنكته وذكاؤه في إسقاط مدينة طروادة، سلف روما، ومن ثمّ إيطاليا، كما يسجّل فيرجيل بوجه خاصّ. دانتي لا يكلّمُ عوليس، لأنه، بمعنى من المعاني، هو عوليس، فلكي تكتبَ "الكوميديا" عليك أن تشقّ طريقكَ في يمّ مجهولِ المسالك. ويخبرنا دانتي، بكثير من الوضوح، ما الذي لا يريد لعوليس أن يسرده: موت آخيل، حصان طروادة، سرقة تمثال أثينا، وجميعها مناسبات قد تصيبُ الرحّالة المتسكّع باللّعنة.

لا تنضمّ الرّحلة الأخيرة إلى هذا التصنيف، بغضّ النظر عن النتيجة التي آلت إليها. إنّ دانتي، المستعرة نيرانه، ينحني ليلتقطَ لهبَ عوليس، بتلك الرّغبة والشّوق إلى المعرفة. والمعرفة التي يتحصّل عليها تنصبّ حول هاجس الرّحلة، على حساب الابن والزوجة والأب. هذا الهاجس ليس سوى رمز، من بين أشياء كثيرة أخرى، لكبرياء دانتي، وعناده بإطالة منفاه عن فلورانسا، من خلال رفضه شروطاً كان يمكن أن تعيدَه إلى عائلته. إنّ أكلَ الخبزِ المالحِ لإنسانٍ آخر، والنزولَ على درجٍ ليس درجكَ، هو الثّمن الذي تدفعه لقاء الرّغبة في إكمال الرّحلة. وعوليس مستعدّ لدفع ثمن أعلى بكثير. فمن الذي تجربتُه أقربُ حقّاً إلى تجربةِ دانتي- التحوّلُ الظافرُ لأوغسطين أم الرّحلةُ الأخيرةُ لعوليس؟ تخبرنا الأسطورةُ بأنّ دانتي كان يُشار إليه، في الشّوارع، بالرّجل الذي عاد من رحلةٍ إلى الجحيم، وكأنّه أضحى ساحراً. ونستطيع أن نخمّن بأنه كان يصدّقُ حقيقةَ رؤاه، فشاعرٌ يتحلّى بتلك المقدرة، ويرى نفسه نبياً حقيقياً، لن يعتبر هبوطَه أسفلَ الجحيم مجرّدَ استعارة. كما أنّ بطله عوليس يتحدّث بخيلاء مطلق، ووفرة مذهلة، ليس لاستدرار الشّفقة على ملعونٍ مرجوم، بل للتعبير عن ذاك الاعتداد بالنفس، الذي يعرف أنّ الكبرياء والشّجاعة وحدهما لا تكفيان.

إنّ إينياس لدى فيرجيل شخصية ترمز إلى الواجب، وهذا ما جعل العديد من النقّاد يُساوون بينه وبين دانتي، أو على الأقلّ يتمنّون تلك المساواة. لكنّ دانتي ليس بإينياس، فهو متوحّش، ونرجسي، وفاقد للصبر، مثل بطله، عوليس، ومثله أيضاً يحترقُ رغبةً في أن يكون في مكانٍ آخر، وأن يكون مختلفاً. بل تتسعُ المسافةُ التي تفصله عن شبيهه، أكثر فأكثر، حين يريد دانتي لعوليس أن يتحدّث، على نحو مؤثّر، عن "هذه الجذوة المتبقّية لنا من الحواس"". حتى هنا، يجب أن نتذكّر أنّ دانتي، الذي توفّي عن عمر السادسة والخمسين، كان يمنّي النفس بأن يعيش لربعِ قرنٍ آخر، ففي كتابه (Convivio) حدّد العمر المثالي بالواحدة والثمانين. عندئذٍ فقط كان يمكن أن يكتمل الرّجل، وتتحقّق نبوءته. وإذا سلّمنا بأنّ عوليس يُبحرُ باتجاه "العالم غير المأهول"، وبأنّ رحلات دانتي تنشدُ بلداناً مزدحمةً بالموتى، فإنّ ثمة تمايزاً بين هذين المغامرَين، حيث يبرزُ

عوليس مغامراً أكثر راديكاليةً. وفي أقلّ تقدير، فإنّ مغامرَ دانتي بطلٌ-وغدٌ، أقرب إلى بطل، ملفل، إهاب، الرّجل الإلهي الآخر، المناهض لله. إنّ البطل الغنوصي أو النابليوني مختلف جداً عن البطل المسيحي، بيد أنّ مخيّلة دانتي لم تكن تتنشّط دائماً بالبطولة المسيحية، إلاّ عندما يمجّد سلفه الصليبي، كاسياغويدا، الذي كان يبادلهُ تمجيدَه العارمَ لشجاعةِ سلفِهِ وجرأته. هذه هي الأغنية المصاحبة لرؤيا دانتي عن عوليس: إعجابٌ، وشعورٌ رفاقي، وكبرياءٌ عائلية. دانتي يحيّي روحاً متوثّبة، بالرّغم من أنهّا تقيم في الدائرة الإنكليزية للجحيم. إنّ عوليس هو الذي يصدر حكماً بأنّ رحلته الأخيرة هي بمثابة "إقلاع مجنون"، مقارنةً بإقلاع دانتي، الذي يوجّههُ فيرجيل.

وإذا نظرنا إليها كقصيدة محضة، فإننا لن نجد إقلاعاً أكثر جنوناً من "الكوميديا"، التي لا يريدنا دانتي أن نراها كقصيدة فقط. هذا امتياز دانتي وحده، ولكن ليس امتياز نقّاده، كما لا يجب أن يكون موقف قرّائه. وإذا أردنا أن نرى لماذا ينتمي دانتي إلى التقليد، إلى مركز التقليد بعد شكسبير، علينا أن نسترجع غرابتَه المتحقّقةَ، وأصالته الفنية الدائمة. تلك الخاصّية لا علاقة لها بالقصّة الأوغسطينية عن ذات قديمة تموتُ، وأخرى جديدة تولدُ. ربّما كان عوليس هو الذات القديمة، وبياترس هي الذات الجديدة، بيد أنّ عوليس دانتي هو عوليُسُه الخاصّ، وكذا بياترس. ما أنجزه أوغسطين لا يمكن أن يتفوّق عليه دانتي، وقد حرص الشاعر الإيطالي على ألاّ تكون "الكوميديا" أوغسطينيةً أو فيرجيليةً. إنّها ما اشتهاها أن تكون: دانتيّة فقط.

يسوع بن سيرا، مؤلّف سفر "الإكليريكية" الرّائع، الذي أُلِحقَ إلى الأبد بالأسفار الأربعة عشر، المنحولة، والمشكوك في صحّتها، يقول إنّه أتى كجامع معلومات عن المشاهير، أولئك الآباء الذين أنجبونا. ربّما هذا هو السّبب في أنّه الكاتب العبري الأول الذي يصرّ على اسمه الكامل كمؤلّف لكتابه. لا يستطيع المرء أن يقول غالباً بأنّ دانتي أتى كجامع معلومات لكي يمتدحَ مشاهيرَ أتوا قبله. إنّه يوزّعهم، وفقاً للحكم الذي يصدره بحقّهم، في الجحيم والمطهر والسّماء، لأنه هو النبي الحقيقي، ويتوقّع أن يأتي من يبرّئه في زمنه. إنّ أحكامَه مطلقة،

وقاسية، وأحياناً غير مقبولة أخلاقياً، على الأقلّ بالنسبة إلى كثيرين بيننا الآن. لقد أعطى نفسه الكلمةَ الأخيرة، وحين تقرأهُ لا تريدُ أن تدخلَ في جدال معه، لأنّك، في أغلب الأحيان، تريدُ أن تُصغي إليه، وأن تتخيّلَ ما كان قد رآهُ بالنيابة عنك. لا يمكن أن يتصوّره المرء شخصاً سهلاً للدخول معه في شجار أثناء حياته، وقد أثبت شراسته منذ ذلك الحين.

وبالرغم من أنه ميّت وأبيض وأوروبي، فإنّه الأكثر حياةً بين جميع الشّخصيات على الورق، ولا يضاهيه أحدٌ في هذا سوى الأرفع منه، شكسبير، الذي تخادعنا شخصيته دائماً، حتى في السونيتّات. إنّ شكسبير هو الجميع، ولا أحد، ودانتي هو دانتي. والحضور في اللّغة ليس وهماً، حتى وإن أثبتت النظريات الباريسية عكس ذلك. لقد طبع دانتي بَصْمَته على كلّ سطر في "الكوميديا". شخصيته الرئيسية هي دانتي الرحّالة، وبعدها تأتي شخصية بياترس، التي لم تعد تلك الفتاة في "حياة جديدة"، بل الشّخصية المحورية في الهَرَمية النورانية. إنّ الغائب في قصيدة دانتي هو ارتقاء وتسامي بياترس، ويعجب المرء لماذا لم يسلّط الضوء، هو الجريء، على لغزِ تفرّدها. ربما لأنّ جميع الأمثلة التي سبقته لم تكن هرطوقية فقط، بل كانت تنتمي إلى هرطقةِ الهرطقة: الغنوصية. وبدءاً من سيمون ماغوس، عمد الهرطوقيون إلى رفع مراتب شخصياتهم النسوية إلى مقام الهرمية السّماوية، بالرغم من أنّ سيمون الفظيع، وهو أوّل الفاوستيين، كان قد اختار هيلينا، عاهرة صور، وادّعى أنها هيلين طروادة، في طور من أطوار تقمّصها السّابقة. أما دانتي، الذي ظلّ هاجس إيروس متسامياً لديه، ويتّسم بالديمومة، فلم يغامر بأية مقارنة.

مع ذلك، وبالمعنى الشّعري وليس اللاّهوتي، فإنّ خرافة دانتي عن بياترس هي أقرب إلى الغنوصية منها إلى الأرثوذكسية المسيحية. وكلّ الدلائل التي تشير إلى ما يمكن أن يُسمّى تأليه بياترس لم تكن شخصية (كما كان يجب أن تكون) بل تأتي من عالم الرؤيا المقترن بغنوصية القرن الثاني الميلادي. كان ينبغي لبياترس أن تكون الشّرارة، غير المخلوقة، للإلهيّ، أو أحد تجلّيات الرّبوبية، بالإضافة إلى كونها فتاة من فلورانسا، ماتت في سن الخامسة

والعشرين. هي لم تمرّ بالتصنيفات الدينية للحكم، التي تؤدّي إلى البَركةَ والقداَسَة، بل يبدو أنها انتقلت مباشرةً من الموت إلى هَرَمية الخلاص. لا توجد إشارة على الإطلاق، لا في "حياة جديدة" ولا في "الكوميديا"، تدلّ على أنّ بياترس كانت موضوعاً للإثم، أو حتّى الخطأ. إنّها، ومنذ البداية، كانت ما يدلّ اسمها عليه: "تلك التي تمَنحُ البركَةَ". ويقول عنها دانتي، إنّها، في سن التّاسعة، كانت "أصغر الملائكة،" وهي ابنة لله. وبعد وفاتها، يتحدّثُ الشاعر عن "بياترس المباركَة، التي تحدّقُ الآن باستمرار في وجهِ الربّ، هي المُباركَةُ عبر العصور".

لا نستطيع أن نعتبر أنّ دانتي يُغرِقُ نفسَه بمبالغةٍ إيروتيكية، إذ لا يمكن تصوّر "الكوميديا" من دون بياترس، التي يشكّل قبولها السّعيد في أرفع المراتب أمراً مؤكّداً دائماً. إنّ بترارك، في سعيه لإبعاد نفسه عن الشاعر الفذّ، من جيلِ أبيه، اخترع الوثنية الشعرية (كما كان يظنّ) من خلال حبيبته لورا، ولكن أية سلطة، خارج سلطة دانتي، تمنعنا من رؤية عبادة دانتي لبياترس، بوصفها أكثر أشكال العبادة وثنيةً؟ وبفضل سلطته الأدبية، يُلحق دانتي بياترس بالنظام الرّمزي المسيحي، أو، بشكل أكثر دقّةً ربما، يلحقُ النظام الرّمزي المسيحي برؤياه لبياترس. إنّ بياترس، وليس يسوع، هي القصيدة. ودانتي، وليس أوغسطين، هو الصّانع. ولا يعني هذا إنكار روحانية دانتي، بل الإشارة فقط إلى أنّ الأصالة ليست بحدّ ذاتها فضيلة مسيحية، وأنّ دانتي كاتب استثنائي بفضل أصالته الفنّية. ودانتي، أكثر من أيّ شاعر آخر، باستثناء شكسبير، ليس له أب شعري، بالرّغم من أنّه يؤكّد أنّ فيرجيل يحتلّ تلك المكانة. ولكن، من يستدعي طيفَ فيرجيل هي بياترس، إذ إنّه يختفي من القصيدة حالما تعود بياترس إليها مظفّرةً، في الكانتوات الختامية من "المطهر".

هذه العودة، الخارقة بحدّ ذاتها، يسبقها واحد من ابتكارات دانتي الرفيعة، وأعني ماتيلدا، التي شوهدت تجمعُ الزّهور في جنّة أرضية مستعادة. إنّ رؤيا ماتيلدا محورية في شعر شللي. وهذا المقطع من دانتي، الذي قام بترجمته شللي، يمكن وصفه بأفضل نسخة من أجزاء "الكوميديا" المكتوبة بالإنكليزية.

هاهنا ذروة المقطع كما ترجمه شللي، الذي ذهب ليؤلّف محاكاةً شيطانية للرؤيا في قصيدته الذّاتية جداً عن الموت بعنوان "انتصار الحياة":

"خطوتُ، ليس بقدميّ، بين الأحزان،
المثقوبةِ بعيني المسحورةِ، متأمّلاً
الجمهرةَ الكثّةَ لبراعمِ أيار الغضّة



**
تبرقُ نجوماً تلكَ اللّيلة، حين، فجأةً،
من دهشةٍ بيضاء، ظهرَ شيءٌ
يسحرُ كلّ حاسّةٍ، ويجعلُ الفكرَ يحلّقُ
**
امرأةٌ وحيدةٌ! مضت تغنّي
وتجمعُ الزهورَ، واحدةً تلو أخرى،
الزهور التي فَرَشَت ولوّنت دربَها.
**
"أيتها السيّدة البهيّة، يا من تستحمّين
تحت شعاعِ الحبّ، إن كانت للنظرِ قدرةٌ
أن يكون شاهداً على دقّات القلب، اقتربي،
**
باتجاه هذه الضفّة. أتوسّل إليكِ
دعيني أفُزْ منكِ بهذا القدر فقط،
وأسمع أغنيتَكِ: ومثل بروسبرين في وادي إينّا
**
تبدين في خيالي، تغنّين هنا
وتجمعيَن الزهورَ، مثل تلك الفاتنة الجميلة،
حين فَقَدَت الربيعَ"...
***

في الكانتو السابق، حَلَمَ دانتي بـ"سيّدةٍ، شابّة وجميلة، تتنزّه في مرجٍ، تجمع الزهورَ وتغنّي،" لكنّها عرّفَتْ عن نفسها بـ"ليئة"، وهي زوجة يعقوب الأولى في التوراة، وقارنت نفسها بأختها الصغرى، راحيل، التي أصبحت ابنةً للزوجة الثانية لإسرائيل. إنّ شخصية "ليئة" تتنبأ أو تستشرفُ "ماتيلدا"، وراحيل هي السلف لبياترس، لكن من الصّعوبة بمكان أن ترى فيهما مقارنةً بين حياة فاعلة وأخرى متأمّلة:

"اعلمْ، أنّ كلّ من يسأل عن اسمي، فأنا (ليئة)، أمضي مطوّحةً بيديّ الجميلتين، هنا وهناك، لأصنعَ لنفسي إكليلاً، ولأبهجَ نفسي أمام المرآة، أزيّن نفسي، بيد أن أختي راحيل لا تغادر مرآتها قطّ، وتجلسُ طوال النهار. هي سعيدة لرؤية عينيها الجميلتين، وأنا أزيّنُ نفسي بيديّ. هي للنظرِ، وأنا للفعلِ، وأنا راضيةٌ".

هل هشّم الزّمنُ استعارات كهذه؟ هل تُراها استسلمت للنقد النسوي؟ أم هل تُرانا نحن، في الحقبة ما بعد فرويد، ننكفئ عن تمجيد النرجسية؟ بالتأكيد، يبدو تعليق تشارلز ويليامز، المرهف كالعادة، مدعاةً للخجل، شيئاً ما، في لحظتنا الراهنة: "دانتي، للمرّة الأخيرة، يحلمُ بالفتاة (ليئة) وهي تجمع الزّهور- ماذا يعني أيّ فعلٍ آخر؟ ويحلم براحيل تنظرُ في المرآة- ماذا يعني أيّ تأمّلٍ آخر؟ إذ تستطيع الرّوحُ الآن أن تغتبطَ بنفسِها، وبالحبّ والجمال".

إن رؤيا ليئة وماتيلدا وهما تجمعان الزهور، كرمز لفعل أو حدث ما، تستحضر إلى ذهني، لسوء الحظّ، صورةً كرتونية لجيمس ثربر، تظهر فيها امرأتان تتأمّلان امراةً ثالثةً تجمعُ الزّهورَ، وتقولُ إحداهنّ للأخرى: "إنّ لها روح إميلي ديكنسون، سوى أنّها تُصاب بالضّجر، بين الفينة والأخرى". إن صورة راحيل أو بياترس وهما تتأمّلان نفسيهما في المرآة، تعيدُ إلى الذّهن لحظةَ فرويد المؤسفة حين شبّهَ نرجسيةَ النساء بنرجسية القطط. هذه العلائق التي أقيمها، هي، بلا شكّ، اعتباطية، بيد أن النظام الرّمزي، وبغضّ النظر عن التفسيرات المثقّفة، لا يخدمُ دانتي دائماً. وأنا أشكّ كثيراً في الفكرة التي تقول إنّ دانتي قَصَدَ من "الكوميديا" أن تكون قصيدةً "عن" تحوّله، و"عن" تمثّله للمسيحية.

إذا كـان قـد أراد حقـاً ذلـك، فهـذا يعـودُ إلى جـذر كلمـة "عـن" بالإنكليزيـة (about)، والتي تعني: أن تكـون خـارج شـيء مـا. أمّـا في داخلـها، فقصـيدة "الكوميديا" تتكلّم عن حالة اختيار دانتي لكتابة النبوءة.

يمكنك أن تصبح مسيحياً من دون أن ترتدي عبـاءة الـنبي إيليّـا (المولـود في القرن التاسع قبل الميلاد)، ولكن ليس إذا كنتَ دانتي. إن رؤيـا ماتيلـدا، الـتي استبدلت بروسربينا، في جنّة أرضية مستعادة، لا تأتي إلى مسيحي اعتنق الـدّينَ حديثاً، بل إلى شاعر- نبيٍ ثبتت موهبته. إنّ شللي، وهو ليس شـاعراً مسـيحياً، بل شاعر لوكريتي ونبيّ، تأثّر كثيراً بمقطـع ماتيلـدا لأنـه أضـاء، بالنسـبة إليـه، العاطفةَ الجارفةَ للموهبة الشعرية، واستعادةَ الطبيعة الفردوسية الـتي كانـت قـد هجَرَت سلفَه العظيم، وردزورث. وماتيلدا هـي سـلف بيـاترس لأنّ بروسـربينا المستعادة تفسحُ في المجال في عودة الربّـة الملهمـة. وبيـاترس ليسـت محاكـاةً ليسوع بل هي إبداع دانتي، وتريد أن تجد نفسـها في حـبّ قـديم، سـواء أكـان حقيقياً أم متخيّلاً.

إنّ النظرة المثالية إلى الحبّ الضائع تُعتبر موضوعاً إنسانياً وكونياً تقريباً، ومـا يتمّ تذكّره عبر السنين هو الاحتمال الضـائع لوجـود الـذات، ولـيس الآخـر. إنّ التراسل القائم بين راحيل وبياترس يقوم بوظيفته على نحو جميل، ليس لأنّ كلاً منهما تمثّل نموذجاً للحياة التأمّلية، بل لأنّ كلاً منـهما صـورة وجدانيـة للحـبّ الضائع. وشخصيةُ راحيل تهمّ الكنيسة كثيراً بسـبب تأويلـها لهـا كرمـز للتأمّـل، لكنها تهمّ أيضاً الشعراء والقرّاء لأنّ راوياً عظيماً، مثل يهويست أو مؤلّـف "ج"، قد جعل من موتها المبكّر أثناء مخاض الولادة أعظمَ الأحزان في حياة يعقـوب. ومن منظور النظام الرّمزي الشّعري، فإنّ راحيل تسبق بيـاترس كصـورة للمـوت المبكّر للحبيبة، في حين أنّ ليئة ارتبطت بماتيلدا كرؤيا للتحقّـق المؤجّـل. لقـد عمل يعقوب خادماً لدى لابان من أجل أن يفوز براحيل، لكنّه حظي في البداية، وعوضاً عن ذلك، بليئة. يتشوّق دانتي إلى عـودة بيـاترس، بيـد أنّ الرّحلـة إلى بياترس، عبر المطهر، تأخذهُ أوّلاً إلى ماتيلدا. وبـالرّغم مـن أنهـاّ سـاعةُ نجمـةِ الصباح، في كوكب الزّهرة، إلاّ أنها تُحضِرُ ماتيلدا، وليس بياترس، إلى دانتي.

ماتيلدا تغنّي مثل امرأةٍ غارقة في الحبّ، ودانتي يمشي معها، لكنّ ذلك ليس سوى عملية تحضير، مثلما كانت "ليئة" تحضيراً لراحيل.

ما ينبجسُ أمام الشّاعر هو سيرورة مظفّرة، وليس تركيزاً صادماً على رؤيا النبي حزقيال عن "الدواليب وعملها،" وعن "العَرَبَة" و"الإنسان المعظّم". دانتي يتحاشى الصّدمة من خلال دعوة قرّائه للذهاب إلى نصّ حزقيال ذاته، لمعرفة مزيد من التفاصيل الصادمة، حتى وهو يتبعُ رؤيا القدّيس يوحنّا الإلهي في تأويل "إنسان" حزقيال بوصفه يسوعاً. إنّ العربة بالنسبة إلى دانتي ترمزُ إلى انتصار الكنيسة، ليس كما كانت عليه الكنيسة، بل كما يجب أن تكون. ويحيطُ هذا التطرّفَ المثالي بكتابي العهد القديم والجديد، ليس بهدف الاتكاء عليهما، مرّة أخرى، بل لإزاحتهما من الطّريق. كلّ هذا، حتى عندما يرمزُ غريفون إلى يسوع، يتحلّى بأهمية خاصّة فقط بفضل ما يعِدُ به من جمال، وبعودة الحب القديم الذي لم يعد ضائعاً ومفقوداً إلى الأبد.

إنّ ظهور بياترس في الكانتو العشرين من "المطهر" يتسبّب بالاختفاء الدائم لفيرجيل. لقد جعلت فيرجيل فائضاً عن الحاجة، ليس لأنّ اللاّهوتَ يستبدلُ الشِعرَ، بل لأنّ "الكوميديا" التي كتبها دانتي تستبدلُ كليّاً "الإنيادة"، التي كتبها فيرجيل. ورغم أنّه يصرّ على عكس ذلك، فإنّ دانتي (الآن تناديه بياترس باسمه للمرّة الأولى والوحيدة في قصيدته) يحتفل بطاقاته كشاعر من خلال تعظيم بياترس. ما الذي يمكن عملياً أن يفعله غير ذلك؟ حتىّ تشارلز سينغلتون، الأكثر لاهوتيةً بين نقّاد دانتي ومفسّريه، يؤكّد أنّ جمال بياترس "يفوقُ، كما قيل، كلّ جمال آخر، خلقتهُ الطبيعةُ أو الفنّ". إذا كنتَ تنوي تذويب دانتي في أمثولة اللاّهوتّيين (كما أراد سينغلتون أن يفعل طوال الوقت)، فالربّ وحده فقط، يستطيع، بواسطة الكنيسة، أن يبتكر البهاءَ، خارج حدودِ الطبيعة والفنّ. لكنّ بياترس بكلّيتها، كما يجب أن نذكّر أنفسنا، هي من ابتكار دانتي، بالمعنى نفسه الذي نعتبر من خلاله دولسينيا من ابتكار دون كيخوته. إذا كانت بياترس أكثر جمالاً من أيّة امرأة أخرى في الأدب، أو في التاريخ، فإنّ دانتي يحتفلُ بقدرته الفائقة على تجسيد الشّخصية.

يتقصّى "المطهر"، وفقاً لخطّة دانتي الصّريحة، أبعاد الجدل الكاثوليكي الذي يرى أنّ الرّغبة في الربّ يجب أن تُستعاد عن طريق الكفّارة، بعد أن حُوّلت إلى أقنية خاطئة. ودانتي يؤكّد بجرأة في عمله كلّه بأنّ رغبته في بياترس لم تكن خاطئة البتّة، بل تقوده دائماً إلى رؤيا الربّ. إنّ "الكوميديا" انتصارٌ باهرٌ، وبالتالي يجب أن يُنظر إليها، جدلاً، كمثالٍ غربي أسمى للشّعر الديني. إنّها، من دون شكّ، المثال الأسمى للقصيدة الشّخصية بامتياز، التي ذهبت بالعديد من قرّائها إلى الاعتقاد بأنّهم أمام الحقيقة المطلقة. إذاً، حتى الناقدة تيودوليندا باروليني، في كتاب أُعدّ صراحةً لنزع الصبغة اللاّهوتية عن دانتي، تسمح لنفسها بالقول إنّ "قصيدة الكوميديا، ربّما أكثر من أي نصّ مكتوبٍ قطّ، تسعى، بطريقة واعية، إلى محاكاة الحياة، وشروط الوضع الإنساني."

هذا الحكم مدعاةٌ للحيرة. هل يسعى "الجحيم" و"المطهر" فضلاً عن "الفردوس"، حقاً إلى "محاكاة الحياة"، بطريقة واعية، أكثر مما تفعله مسرحية "الملك لير" أو حتّى "حكايات كانتربري" المتأثّرة بدانتي؟ مهما تكن عليه حال واقعية دانتي، فلن تمنحنا ما أغدقه علينا تشوسر وشكسبير من شخصيات تتغيّر مثلما يتغيّر البشر. وحده دانتي يتغيّر ويتطوّر في "الكوميديا"، وما عداه يظل ثابتاً، ساكناً في مكانه. والحقّ أنه من الطبيعي أن تكون شخصيات دانتي كذلك، لأنّ الحكم النهائي المبرم قد صدر بحقّها. أما بالنسبة إلى بياترس، وبوصفها شخصية في قصيدة فحسب، إذ هذا ما تستطيع أن تكون عليه حقيقةً، فإنّها بالضرورة، الأكثر انزياحاً عن محاكاة الحياة، إذ ما علاقتها بشروط الوجود الإنساني؟ إنّ تشارلز وليامز، بالرّغم من مواقفه الرشيدة، يبدو أكثر حصافةً حول هذه القضية من الكثير من نقّاد دانتي، حين يعلّق على "الكوميديا" بقوله: "حتّى تلك القصيدة محدودة بالضرورة. إنّها لا تحاولُ أن تتعاملَ مع مشكلة خلاص بياترس، ووظيفة دانتي هناك".

أجدُ هذا الزّعمَ مجنوناً بعض الشيء، ولكنّ هذا الجنون أفضل بكثير من خنق دانتي بمعتقدٍ بعينه، أو فهم قصيدته، خطأً، على أنّها محاكاة للحياة. بالنسبة إلى دانتي كشاعر، لم تكن ثمة مشكلة على الإطلاق في ما يتعلّق بخلاص بياترس.

لقد خلّصت هي دانتي بمنحهِ صورته الأعظم عن الشعر، وقد خلّصها هو من النسيان كما لو أنّها كانت تريدُ ذاك الخلاص. يتأمّل وليامز، صوفياً، "الزّواجَ" بين بياترس ودانتي، ولكن هذا من نسج خيال وليامز وليس دانتي. حين تلجُ بياترس "المطهر"، لا تتحدّث إلى شاعرها كحبيبة أو كأمّ، بل كما تتحدّث إلهةٌ إلى بشريّ فانٍ، وذلك بالرّغم من العلاقة الخاصّة جداً التي تربطها بذاك البشريّ الفاني. إن قسوتَها تجاهه هي نوعٌ من التهنئة الذّاتية، المعكوسة من طرفه، بما أنّ بياترس تمثّل العلامةَ الرفيعةَ على أصالته الإبداعية، وهي صوتُ نبوءته. إنّ عبقريتَه توبّخُهُ، بمعنى من المعاني، فأيّ لومٍ آخر يمكن أن يقبلَه أكثرُ الشّعراء اعتداداً بنفسه؟ أعتقد أنه لن يرفض تحدّراً مباشراً من يسوع، ولكن حتّى دانتي لن يوغل إلى هذا الحدّ، ويغامر بتجسيدٍ من هذا النوع.

تتدخّل الملهمةُ، ويطلق عليها دانتي اسم "البَرَكَة"، موفّراً لها دوراً يمكن أن يفيدَ منه الجميع. لكنّها لن تقبل بالهبوط على أحد، باستثناء شِعرِه، وبالتالي فهو نبيّها، وتلك وظيفة لطالما حضّر لها، منذ كتابه "حياة جديدة". وبالرّغم من علاقاته المعقّدة مع تقاليد مختلفة- شعرية، وفلسفية، ولاهوتية، وسياسية- فإنّ دانتي لا يدين لأيّ منها في ابتكاره شخصية بياترس. إنّها مختلفة عن يسوع، ولكن ليس عن "الكوميديا"، لأنّها هي قصيدة دانتي، تلك الصورة الفريدة للصور جميعاً، والتي لا تمثّل الربّ، بل هي منجز دانتي. أنا معتادٌ سماع أكاديميين يخبرونني بأن دانتي مهتمّ بمنجزه، كطريقة للوصول إلى الربّ، لكنني أتحاشى تصديقهم. فلم يكن لدانتي، المنفي عن مدينته، والشاهد على إخفاق الامبراطور الذي وقف كلّ آماله عليه، من مُعين يسعفُهُ سوى قصيدته، تنقذهُ من دمارِهِ.

ميّز الفيلسوف جورج سانتيانا في كتابه "ثلاثة شعراء فلاسفة" (1910) بين لوكريتس ودانتي وغوته على أساس انتمائهم بالترتيب إلى الطبيعة الأبيقورية، والماورائية الأفلاطونية، والمثالية الرومنطيقية أو الكانطية. وقال سانتيانا في دانتي: "لقد أصبح بالنسبة إلى الأفلاطونية والمسيحية ما كان هوميروس بالنسبة إلى الوثنية،" لكنّه أضاف أنّ الحبّ، مثلما "شعر به دانتي وصوّره، ليس حباً عادياً أو صحّياً". إنّه لنوعٌ من التدنيس الحكم على عاطفة دانتي المشبوبة تجاه

بياترس بالشاذّة وغير الصحّية، فقط لأنّها تقدّم مقاومةً قليلة جدّاً أمام تحوّل الحبيبة العرفاني إلى جزءٍ من النظام الإلهي المرتبط بالانعتاق. مع ذلك فإنّ سانتيانا يقدّم رؤيا حاذقة وجديدة في هذا الصدد، كأن يمتدح دانتي لكونه سابقاً زمنه بشعوره الدائم بأناه.

وحين أضاف سانتيانا قوله بأنّ دانتي أفلاطونيٌ، لا يشبهُ أحداً سواه، كان ينبغي أن ينتقل إلى صياغة أكثر أهمية، وهي أنّ دانتي مسيحيٌ أيضاً، لا يشبهُ أحداً سواه، وبياترس هي علامة ذاك التميّز، والإشارة التي أضافها إلى عقيدة الكنيسة. أصبحت "الكوميديا"، براغماتياً، بالنسبة إلى الشعراء والنقّاد على الأقلّ، بمثابة "العهد الثالث"، الذي تنبّأ به خواكيم ابن مدينة "فيور". لكنّ الموقف الأكثر نباهةً ضدّ الامتحان البراغماتي ليس ذاك الذي قدّمته مدرسة أورباخ وسينغلتون وفرسّيرو، بل ذلك الذي يمثّله إي. سي. تشاريتي في دراسته عن النظام الرّمزي المسيحي، تحت عنوان "أحداثٌ وحيواتها اللاّحقة" (1966)، وما قدّمه ليو سبايتزر، واعترفَ به تشاريتي كمرجعية. يصرّ تشاريتي على أنّ بياترس هي صورة يسوع، لكنها ليست يسوعاً، أو الكنيسة، ويستشهد بكينليم فوستر حيث يقول، "إنّها لا تستبدلُ يسوعاً، بل تعكُسُه وتبثّهُ". هذا ما يمكن تفسيره بالتقوى، ولكن لا علاقة له بقصيدة "الكوميديا"، ففيها، حين ينظرُ دانتي إلى بياترس، يرى بياترس، وليس يسوعاً. بياترس ليست المرآة بل الشّخص، وحتى ليو سبايتزر في كتابه "مقالات نموذجية" (1988) لا يجابه تماماً صعوبةَ منزلتها الفردية، أو تفرّدها، في الحقيقة:

"إن ما يبرهنُ على أنّ بياترس ليست فقط استعارة للوحي بإطلاق، بل للوحي الشّخصي، هو أصل سيرة هذه الشخصية، ومنزلتها في عالم الماوراء: إنها ليست ملاكاً، بل هي روح مباركة لإنسانة، لم تؤثر في حياة دانتي على هذه الأرض فقط، بل استُدعيت لتقدّم لدانتي خدمات في مسيرة رحلته، هي وحدها القادرة على أدائها. إنها ليست قدّيسة، بل هي بياترس فحسب، وليست شهيدةً، بل فتاة ماتت في ريعان الصّبا، وسُمِحَ لها بالبقاء على هذه الأرض فقط من أجل أن تُظهِرَ لدانتي احتمالَ المعجزات. إنّ الحرّية العقائدية، التي سمح دانتي لنفسه

بها، تبدو أقلّ جرأةً إذا أخذنا في الاعتبار أنّ الوحي يمكن أن يهبط على المسيحي في صيغة شكلٍ فردي، يناسبُهُ هو وحده شخصياً. ... إنّها ... نظيرةُ ... أولئك الأشخاص التاريخيين الذين ولدوا قبل المخلّص وبشّروا به".

وعلى الرغم من ثراء النظرة لدى سبايتزر فإنّ هذا لن يفيد، ولن يقلّل البتّة من "جرأة" دانتي. فبياترس، بالنسبة إلى دانتي، هي أكثر من مجرّد وحي شخصي، أو وحي فردي. لقد أتت أوّلاً إلى شاعرها، دانتي، ثمّ، من خلاله، أتت إلى قرّائه. يقول لها فيرجيل في "الجحيم": "أوه، يا سيّدة الفضيلة، التي من خلالها وحدها يستيطع الجنس البشري أن يتجاوز كلّ شيء داخل أصغر الدوائر في السّماوات"، وقد فسّره كيرتيوس بقوله، "عبر بياترس وحدها، يستطيعُ الجنسُ البشري تجاوزَ كلّ شيء أرضي، بغضّ النظر عمّا يمكن أن يعني ذلك: لبياترس نبلٌ ميتافيزيقي في عيون الرّجال جميعاً- بياترس وحدها". كذلك ينطلق سبايتزر بسرعة كبيرة من الاختلاف بين كونها تمهيداً ليسوع، ومحاكاةً له. لو أنّ بياترس أتت قبل يسوع لأمكنك أن تجادل بأنّها أحد أسلافه، ولكنها، بالطبع، أتت بعده، ودانتي وقع في حبّها، هي وحدها، وليس بوصفها محاكاةً ليسوع. إنّها، على الأقلّ، ومثلما لاحظ سانتيانا، "نظرة مثالية" أفلاطونيةٌ للمسيحية، بل لم تتوقّف أمثلتها، قبل ومنذ دانتي. إنّها، في المنظور الأبعد، وكما يصرّ كيرتيوس على وصفها، مركز عرفان شعري، ومركز رؤيا دانتي.

هذا يعيدنا إليها بوصفها إشارةً إلى أصالة دانتي الإبداعية، وقلباً لقوّتِهِ وغرابته. إنّ الكبرياء ليست فضيلةً مسيحيةً، لكنها تظلّ فضيلةً محوريةً تميّزُ أعظمَ الشعراء. وربّما يظلّ شكسبير الاستثناء الأكبر، كما هو حاله في أمورٍ كثيرة. لن نعرف أبداً موقفه من كتابته "هاملت" أو "الملك لير" أو "أنطوني وكليوباترا". ولعلّه لم يكن بحاجة إلى إظهار موقفه، لأنه لم يفتقر يوماً إلى النجاح التجاري، أو إلى الاعتراف به. لا بدّ أنه كان يدرك، بوعي كامل، مدى أصالته الإبداعية، وضخامة منجزه، لكننا نفتّش عبثاً في مسرحياته عن أثرٍ لتهنئة ذاتية، فلا نجدها، وبالرّغم من أن سونيتّاته قد تحملُ بعضاً من أصداء ذلك، لكنها تعبّر عن تواضعٍ جمّ. هل يمكن أن يتحدّث شكسبير، بمعزل عن المفارقة، عن موهبة شاعرٍ خصمٍ آخر، أو يؤمن

بـ"الإبحار المتكبّر" لـ"الشّعر العظيم" لجورج تشابمان؟ إنّ دانتي يبحرُ بكلّ كبرياء باتجاه الفردوس، ويحتفل بنفسه بسبب احتفاله ببياترس. في "الفردوس مفقوداً" تتسبّبُ كبرياءُ الشّيطان، المرتبطة أصلاً بكبرياء ميلتون، بإطاحته. وفي "الكوميديا"، تحمل الكبرياءُ الشّاعرَ دانتي عالياً، إلى بياترس، وما يتجاوزها.

تنبثقُ بياترس من كبرياء دانتي، مثلما تنبثقُ من حاجتِهِ. وينهمكُ النقّادُ بتأويلِ ما ترمزُ إليه أو تمثّله. وأقترح أن نبدأ بالتفكير في ما أعطته بياترس لدانتي لتمكّنه من إقصاء ما كان قد أقصاه من قصيدته. لقد عبّر فيكو، بكلّ سحر، عن استيائه من المعرفة الواسعة باللاّهوت لدى دانتي. ولم تكن ثقافة دانتي الرّوحانية هي المشكلة، ولكن ثقافة مفسّريه الموسوعيين. أبعِدْ بياترس عن "الكوميديا"، وسوف يلجأ فيرجيل لاختيار أحدِ القدّيسين ليلعب دور مرشد دانتي، من الجنّة الأرضية إلى الزّهرة النورانية. إنّ مقاومةَ القارئ الدّينية، التي لا يمكن أن نغفلها، والتي لا يرتضي نقّاد دانتي الأنكلو-ساكسونيون التسليم بها، سوف ترتفع وتيرتها، لو أنّ القدّيس أوغسطين يأخذ مكانَ بياترس. والأهمّ من هذا وذاك أنّ مقاومة دانتي للعقيدة المكتسبة سوف ترتفع وتيرتها أيضاً. ثمة تناغم ظاهري، أكثر مما هو فعليّ، بين رؤيا دانتي والعقيدة الكاثوليكية، لكنّ دانتي يركّز على بياترس لكي يتجنّب، ولو جزئياً، هدر طاقاته في عراكٍ لا حاجة له به مع الأرثوذكسية.

إنّها بياترس، التي يساهم حضورها ووظيفتها في تغيير أوغسطين والأكويني إلى شيء أكثر غنىً، رمزياً، فهي تضفي غرابةً على الحقيقة (إذا كنت تعتقد أنها الحقيقة) أو التخيّل (إذا كنتَ تعتقد أنّه التخيّل). أنا نفسي، كتلميذ للعرفان، سواء أكان شعرياً أم دينياً، أحكم على القصيدة على أنّها ليست حقيقةً ولا تخيّلاً، بل هي نداء المعرفة لدى دانتي، التي اختار أن يسمّيها بياترس. حين تعرف معرفة عميقة، فأنت لا تقرّرُ إن كان ذلك حقيقةً أم تخيّلاً، وكلّ ما تعرفه، أساساً، هو أنّ نداء المعرفة هو حقّاً لكَ. أحياناً نطلق على ذاك النداء اسم "المحبّة"، المترافق دائماً وتلك القناعة بأنّ التجربة مستمرّة. إنّه غالباً ما يتركُنا حائرين، لكنّنا لسنا دانتي، ولا نستطيع أن نكتب "الكوميديا"، ولهذا فإنّ كلّ ما

نعرفه هو الخسارة. إنّ بياترس هي الاختلاف بين خلود التقليد والخسارة، ولولاها لكان دانتي مجرّد كاتب إيطالي آخر، ما قبل بترارك، توفّي في المنفى، ضحيةً لكبريائِهِ وحماستِهِ.

أُضمرُ امتعاضاً لا بأس به من تشارلز وليامز، سواء كتب فانتازيا مسيحية، أو شعراً فجّاً، أو اعتذاريات مسيحية صريحة كما في "هبط من السّماء" و"حطّت اليمامة". ووليامز ليس من أولئك الذين أعتبرهم نقّاداً حياديين للأدب. إنه، بطريقته الخاصّة، لا يقلّ أيديولوجيةً عن النقّاد النسويين الجدد، والماركسيين المزيّفين، والاختزاليين الفرانكفونيين الذين يشكّلون قِوام مدرسة التذمّر. لكنّ وليامز يتفرّد، وحده تقريباً، في قراءة دانتي بوصفه خالق شخصية بياترس:

"لقد وجدتْ صورةُ بياترس في فكرِه، وظلّت هناك، وتجدّدت على نحوٍ متعمّد. والكَلمة، أو الصّورة، مناسبة لسببين. أوّلاً، التذكّر الذاتي، داخله، كان شيئاً موضوعياً، خارجه. إنّه صورة عن حقيقة خارجية، وليس انعكاساً لرغبة جوّانية. إنه بَصرٌ وليس بدعةً. وتأكيد دانتي يوحي بأنه لا يمكن له أن يكون قد ابتدَعَ بياترس".

إنّ تأكيدَ الشّاعرِ هو القصيدة، ودانتي ليس أوّل أو آخر شاعر عظيم يصرّ على أنّ ابتكاره هو بمثابة جلاء للبصر. ربّما كان يمكن لشكسبير أن يقول الشّيءَ ذاته عن إيموجين في "سيمبلين". يقارن وليامز بين بياترس وإيموجين، ولكن بياترس، وعلى النقيض من دانتي الرحّالة، وفيرجيل الدليل، وعوليس في "الجحيم"، ليست شخصية أدبية تماماً. إنهّا تتحلّى بخصائص درامية، بما في ذلك ومضات من الاحتقار العالي، ولكن بما أنّها هي القصيدة برمّتها، أكثر منها مجرّد شخصية فيها، فلا يمكن فهمها إلاّ حين يكون القارئ قد قرأ واستوعب "الكوميديا" برمّتها، وهي التي تكشف عن غموضٍ مثيرٍ للفضول (وهذه ليست نقيصة جمالية بأيّ حال) في شخص بياترس. إنّ بُعدَها، حتىّ عن عاشقها الشّاعر، هو أعظم بكثير مما يعترف به وليامز، وقد نسّقه دانتي بعناية بالغة، ووصل لحظةَ فيضِهِ في "الفردوس" حين يقع بصره عليها، ولكن من بعيدٍ الآن:

رفعتُ ناظريّ ورأيتها، حيث صنَعَتْ لنفسِها تاجاً يعكسُ أنوارَها الأزليةَ. من أعلى منطقة حيث يهدرُ الرّعد، لم تكن عين بشرية بعيدة، ضائعة في أعماق اليمّ، مثل بصري البعيد عن بياترس، ولكن لم أكترث، لأنّ صورتها هبطت عليّ، جليةً، لا يعكّرُ صفوها شيءٌ.

"آه، يا سيّدة يقوى أملي بها، وقد حملت خلاصي، تاركةً آثار خطواتها في الجحيم. ومن بين جميع الأشياء التي رأيتُها، أدركُ البركَةَ والفضيلةَ، في العبور من العبودية إلى الحرية، عبر كلّ المسالك، وكلّ السّبل التي بحوزتكِ. احفظي فيّ هبتَكِ العظيمةَ، تتيحُ لروحي، التي صنعتِها كاملةً، أن تنطلقَ من جسدي، سعيدةً بكِ. بهذه الكلمات صلّيتُ لها، أمّا هي، التي بدت جدّ بعيدة ونائية، فابتسمت ونظرت إليّ، ثم التفتت ثانيةً باتجاه الينبوع الخالد".

في التعليق على هذا المقطع المذهل في كتاب سابق، قلتُ إن دانتي رفض أن يقبل علاجَه من يد أيّ إنسانٍ آخر، حتىّ وإن كان قدّيساً، سوى من يد خلقه الفنّي، بياترس. وقد لامني أحد نقّاد الأدب الكاثوليكيين لعدم فهمي العقيدة، وقال أحد نقاد دانتي إنّ ملاحظتي شيطانية-رومنطيقية (بغضّ النظر عمّا يعني هذا في هذا الوقت المتأخّر من النهار). كانت إشارتي تذهب بوضوح إلى بحث فرويد البليغ، ذائع الصّيت، "تحليل متناه ولا متناه"، وهو بمثابة احتجاج لمؤسّس علم النفس حيال رفض مرضاه العلاج على يديه. دانتي، الأكثر اعتداداً بنفسه منّا جميعاً، لن يقبل علاجَه إلاّ على يد بياترس، ولبياترس يتوجّه دانتي بصلواته. ليست جرأةُ النبوءة لديه أوغسطينية، تماماً، حيث يسخر فكره السياسي المتعالي من فكرة أوغسطين بأنّ الكنيسة حلّت محلّ الإمبراطورية الرّومانية. إنّ "الكوميديا" قصيدةُ قيامة، وبياترس ابتكار متاح فقط لشاعرٍ يتوقّع تحقّق نبوءتِهِ قبل وفاته. ولكن، لو أتيح لأوغسطين أن يقرأ قصيدة دانتي، ماذا عساه سيفكّر؟ أحسب أن اعتراضه الأكبر سيكون منصبّاً على بياترس، تلك الخرافة الخاصة التي تحمل السماوات أمامها، مثلما يحمل دانتي مملكة الربّ.

هل ثمة من سابقة، إن وجدت، لبياترس؟ إنّها ملهمة مسيحية تدخل نسيج القصيدة، وتذوب فيها، بحيث لا نستطيع أن نتصوّر القصيدة من دونها. إن سلف دانتي، الجاهز سلفاً، هو فيرجيل، وإذا كان ثمة من شخصية موازية لبياترس في "الإنيادة"، فلا بدّ أن تكون فينوس. وفينوس فيرجيل، مثلما يؤكّد كيرتيوس، هي أقرب إلى أرتميس أو ديانا، منها إلى أفروديت. إنّها مقيّدة، بقسوة، وتشبهُ العرّافة، وهي بالكاد أمّ لإيروس، مقارنةً بنصف الإله، إينياس. ولأنّ فيرجيل الحقيقي كان أبيقورياً ورواقياً في آن واحد (على نقيض القراءة الضالّة والقوية لدانتي) فإنه لم يكن يتشوّق البتّة إلى المباركة، والخلاص، بل إلى هدنة بعيداً عن الرؤيا اللانهائية للمعاناة وعبثيّتها. ولو كان دانتي أكثر دقّةً لكان فيرجيل موجوداً مع فاريناتا في الدائرة السادسة من الجحيم، المحفوظة للأبيقوريين وغيرهم من الهراطقة.

أما سلف فيرجيل فهو لوكريتس، الأقوى بين الشعراء المادّيين والطبيعيين، والأكثر أبيقوريةً من أبيقور. لم يقرأ دانتي شعر لوكريتس البتة، علماً أنه لم يُكشف النقابُ عن لوكريتس إلاّ في العقود الأخيرة من القرن الخامس عشر. وأنا أشعر بالأسف الشّديد تجاه ذلك، لأنّ هذا كان سيعطي دانتي خصماً يناسب قوّته. ولكننا لن نعرف ما إذا كان لوكريتس سيخيفُ دانتي، وإن كان من شأن دانتي أن يشعر بحنق عارم حين يدرك أنّ فيرجيل أقرب بكثير إلى لوكريتس منه إلى دانتي، وذلك في الرّوح، إذا لم نقل في الحساسية. إنّ فينوس، كما صوّرها فيرجيل، تمثّل انحرافاً متعمّداً عن فينوس، كما صوّرها لوكريتس، وهنا نجد أنفسنا أمام مفارقة تشي بأنّ لوكريتس كان جدّ دانتي الخبيث، هذا إذا كنتُ محقاً في التكهّن بأن فينوس الفيرجيلية هي السلف المباشر لبياترس. ويقدّم جورج سانتيانا توصيفاً ذكياً لفينوس في "في طبيعة الأشياء" بوصفها حباً أمبيدوقلياً تربطها علاقة توتّر ديالكتيكية بإله الحرب مارس:

"إنّ مارس وفينوس، كما رسمهما لوكريتس، ليسا قوّتين عاديتين، بمعنى أنّهما لا تتسقان مع آلية عمل الذرّات، بل إنّهما هذه الآلية ذاتها، التي تنتج الحياة حيناً وتقوّضها حيناً آخر، أو أية مغامرة ثمينة أخرى، مثل هذه التي يقدّمها

لوكريتس في تأليف قصيدته الإنقاذية. مارس وفينوس، المؤتلفان ذراعاً بذراع، يحكمان الكون معاً، إذ لا شيء يولد إلاّ بموتِ شيء آخر".

لقد أسعدَتْ صيغةُ أمبيدوقليس-لوكريتس، القائلة: "نموت حياةَ بعضِنا البعض، ونحيا موتَ بعضِنا البعض" الشّاعرَ العرفاني الوثني وليام بتلر ييتس، لكنّ دانتي كان ليرفضها باحتقار شديد. أما ردّة فعل فيرجيل المؤكّدة، استناداً إلى مفهومه عن فينوس، فهي التأرجح. لقد أخذ بوضوح من لوكريتس، الذي قرأ قصيدتَه عن كثب، فكرةَ أنّ القوّة المانحة للحياة، لدى فينوس، مكرّسة للرّومان، من خلال ابنها إينياس، سلفهم ومؤسّسهم. لكنّ فينوس، كما رآها، لا تنخرط في عناقات متواصلة مع مارس. والغريب أنّ فينوس بحسب فيرجيل، ورغم أنّها ترمز إلى الحبّ، تتحلّى بالعفّة مثل بياترس. فيرجيل نفسه، على عكس دانتي، لم يكن منجذباً عاطفياً إلى النساء، ولهذا لم يكن يستحقّ فقط أن يكون (وفقاً لخطة دانتي) في الكانتو العاشر من الجحيم مع فاريناتا الأبيقورية، بل في الكانتو الخامس عشر، مع اللّوطي برونوتو لاتيني، معلّم دانتي المبجّل.

إنها لمفارقة حسّاسة أنّ تجد الملهمةُ الكاثوليكية العليا، بياترس، أصولهَا المحتملةَ في شخصية فينوس، التي تشبه ديانا، بوصفها، ولو جزئياً، ردّة فعلٍ على فينوس الشّهوانية، الأبيقورية، ذلك لأنّ سلف دانتي لم يكن يشتهي النساء. أما الأنثى المهيمنة في ملحمة فيرجيل فهي جونو المخيفة، هذه الإلهة الكابوس، والنقيض لفينوس فيرجيل، بل هي، في الواقع، الضدّ للملهمة فينوس. هل يقدّم دانتي حقاً ملهمة ضدّية؟ يحدّد الناقد فريسيرو ملامحها لدى ميدوزا، في "الجحيم"، الكانتو التاسع، ثم يحيل هذه الشّخصية إلى السّيدة بيترا في "القوافي الحجرية" لدانتي، بما في ذلك الموشّح السداسي العظيم، الذي ترجمه دانتي غابرييل روزيتي ترجمةً قويةً: "إلى الضوء الخافت والدائرة الكبرى للظل". يشبّه فريسيرو دانتي ببترارك، وارثه اللاّحق، في الجيل التالي، والذي تُعتبر شخصيته، لورا، مزيجاً من الملهمة ونقيض الملهمة، بياترس وميدوزا، فينوس وجونو. بالنسبة إلى فريسيرو، فالمقارنة تفضّل دانتي، بما أنّ بياترس تشير دائماً إلى خارج ذاتها، وجدلاً إلى يسوع والربّ، في حين أنّ لورا تبقى مقيّدةً داخل

القصيدة. وأودُّ، براغماتياً، أن أقترح أنّ هذا الاختلاف لا يُحدِثُ أيّ اختلاف، بالرّغم من القسوة الأوغسطينية التي يبديها فريسّيرو:

"مثل بغماليون، يقع بترارك في حبّ خلقه الفنّي، الذي يقوم بدوره في خلق خالقه. إنّ اللعب اللفظي على كلمتي "لارو" و "لورا" يشير إلى هذه العملية، المقفلة على نفسها، والتي تمثّل جوهر خلقه. إنه يخلق، عبر شعره، السّيدةَ لورا، التي تخلقُ بدورها سمعتَه كأمير للشّعراء. لهذا السبب، لا يمكن اعتبارها وسيطةً، تشير إلى خارج ذاتها، بل هي مؤطّرة داخل دائرة كينونته كشاعر، أي، داخل قصيدته. هذا بالضّبط ما يعترف به بترارك حين يبوح في صلاته الأخيرة باقتراف ذنب عبادة الأوثان، عبادة العمل الفنّي الذي صنعته يداه".

إذا لم يقتنع المرء، لاهوتياً، بدانتي، ومعظمنا لا يقتنع، ما الذي يسند نظرية فريسيرو بأنّ دانتي متحررٌ، بمعنى ما، من المآزق الجمالية الحتمية التي تواجه بترارك؟ هل لأنّ بترارك، الجدّ الحقيقي لعصر النهضة والشعر الرومنطيقي، وبالتالي الشّعر الحديث أيضاً، يجب أن يشارك في الذنوب المفترضة لأولئك الذين وصلوا، بعد أن تلاشت المعادلة القروسطية؟ إنّ دانتي، مثل بترارك، يقع في حبّ خلقه الفنّي. وما الذي يمكن أن تكون عليه بياترس سوى ذلك؟ ولأنّها منبع الأصالة العظيمة في "الكوميديا"، ألم تساهم بدورها في خلق دانتي؟ دانتي وحده يمثّل مرجعيتنا للمتخيّل الذي تشير إليه بياترس خارج ذاتها، وهي بالتأكيد مؤطّرة داخل القصيدة، (الكوميديا)، إلاّ إذا كنت تعتقد بأن العرفان الشخصي لدانتي حقيقيٌ ليس فقط بالنسبة إليه، بل بالنسبة إلى الجميع أيضاً.

هل يصلّي أحدٌ لبياترس سوى دانتي، رحالّة الأبدية؟ كان بترارك سعيداً حين اعترف بعبادة الأوثان، لأنّ الاعتراف، كما يوضّح فريسيرو نفسه بكلّ براعة، ساعده على إبعاد نفسه عن سلفه، صاحب الحضور الطاغي. ولكن هل حقاً لا يعبد دانتي عمله المنتهي (الكوميديا)، هذا الخلق المدهش الذي صنعته يداه؟ إنّ عبادة الأوثان منظومة لاهوتية واستعارة شعرية، في آن واحد، ودانتي، مثل بترارك، شاعر وليس عالم لاهوت. ولا شك أنّ بترارك كان يدرك أنّ دانتي

شاعراً أعظم من ضحية لورا، ولكن بين الاثنين، كان بترارك هو الأكثر تأثيراً في الشّعراء الذين جاؤوا بعده. كان دانتي قد اختفى حتّى القرن التاسع عشر، ولم يكن يحظى سوى باحترام ضئيل خلال عصري النهضة والأنوار. لقد أخذ بترارك مكانَه، منفّذاً برنامجه الذّكي في عبادة الوثن الشعري، أو ابتكار القصيدة الغنائية. مات دانتي حين بلغ بترارك سنّ السابعة عشرة، في عام 1321. وحين قام بترارك حوالى عام 1349 بالتحضير للنسخة الأولى من سونتّاته، كان يعلم بأنه يؤسّس لنمطٍ يتجاوز شكل السونيتة، الذي لا يُظهِرُ أيّةَ علاماتِ وهَنٍ، بعد مرور ستة قرون ونصف قرن. إنّ تأليف "كوميديا" ثانية غير ممكنٍ، تماماً مثلما أنّ التراجيديا غير ممكنة منذ أن توقّف شكسبير عن كتابتها. إنّ عظمة دانتي، المُشكّلة للتقليد، لا علاقة لها، وللمرّة الأخيرة، بالقدّيس أوغسطين، أو بحقائق الدّين المسيحي، هذا إذا كانت حقائق. في لحظتنا الرديئة الرّاهنة، علينا، قبل كلّ شيء، أن نستعيد حسّنا بالفردانية الأدبية، والاستقلالية الشّعرية. إنّ دانتي، مثله مثل شكسبير، مصدر مطلق لتلك الاستعادة، بشرط أن نتجنّب أبواق الخطر التي تشير لنا إلى أمثلة اللاّهوتيين.



## -4-

# تشوسر:

## الزوجة أليس، وبائع الغفران، والشّخصية الشكسبيرية

باستثناء مثال شكسبير، يأتي تشوسر في طليعة الكتّاب في اللّغة الإنكليزية. ومن الضّروري إطلاق هذا الجزم، الذي يكرّر حكماً تقليدياً فحسب، خصوصاً ونحن نقترب من نهاية قرننا. إنّ قراءة تشوسر، أو بعضٍ من أنداده في الأدب، بدءاً من الكتّاب القدماء- دانتي، سرفانتس، شكسبير- يمكن أن تأتي بنتيجة سعيدة تتمثّل في استعادة تعدّدية الرؤى، التي كدنا نفقدها، ونحن نواجه تدفّق الأعمال العظيمة السّريعة، التي تهدّدنا في هذه اللّحظة، حين يكون موضوع العدالة الفكرية تشوسر نفسه، وهذا يفرض نفياً للاعتبارات الجمالية. في الانتقال من عملٍ أُشبِعَ مديحاً إلى آخر لا يمكن إشباعه مديحاً، تبرزُ "حكايات كانتربري" كعلاج بارز. ينتقل أحدنا من أسماء على الصّفحة إلى ما أجدُ نفسي مضطراً إلى تسميته بالواقع الافتراضي للشّخصيات الأدبية، من رجالٍ ونساءٍ مقنعين جداً. ما الذي أعطى تشوسر القدرة على تجسيد شخصياتٍ، تتّسم بالديمومة؟

السيرة التي نشرها الرّاحل دونالد هاورد عام 1987 تحاول أن تجيب عن هذا السؤال المستحيل تقريباً. يعترف هاورد بأننا لا نملك معلومات وثيقة عن تشوسر، سوى ما ورد في أعماله، لكنه يذكّرنا بالسّياق الإنساني لتشوسر:

"التملّك والميراث كانا هاجسين مؤرّقين- وصلا إلى حدّ الهوس، في الواقع - في العقود الأخيرة من القرون الوسطى، وبخاصة في صفوف طبقة التجّار، التي كان ينتمي إليها تشوسر، وكانت أعمال السطو المسلّح، والخطف، والدعاوى القضائية مظاهرَ مألوفة لإحكام القبضة عليهما. ولم يكن الإنكليز في

أيام تشوسر، كما تصنّفهم النظرة النمطية في العصور الحديثة، أناسًا متغطرسين، وذوي صلف بوصفهم أبناء التنوير والإمبراطورية، بل كانوا يشبهون أسلافهم النورمانديين، بمزاجهم العنيف، ونزوعهم إلى التطرّف حين يواجهون نداً، (طوّروا رباطةَ الجأش أمام من هم أدنى أو أعلى منهم). كانوا يبكون بحرية على الملأ، ويستشيطون غضباً، ويقسمون أغلظ الأيمان، وينخرطون في نزاعات دموية، ومعارك قانونية لا نهاية لها. كان المنسوب الأخلاقي عالياً في العصور الوسطى، والحياة أكثر اضطراباً، حيث نجد المزيد من التهوّر والترهيب، والمزيد من اليأس والتسليم بالأقدار، والمزيد من المقامرة بالحظوظ. ونجد المزيدَ من العنف أيضاً. وهو عنفٌ ذو طبيعة انتقامية، واستعراضية، فأسلوبُهم رؤوسٌ مقطوعةٌ، مرفوعةٌ فوق أوتاد معدنية، أو أجساد مدلاّة من المشانق...

إنّ أسلوبنا، ويا للحسرة، يتغيّر على جناح السرعة، حيث الرسائل المفخّخة تنفجر في الجامعات، والإرهاب الإسلامي الأصولي ينفجر في مدينة نيويورك، وطلقات الرّصاص تئزّ في نيوهفن، حيث أجلسُ الآن، منهمكاً في الكتابة. إنّ هارود يصوّرُ تشوسر وكأنّه يعيش حروباً، وثورات، وأمراضاً متفشّيةً، ولكن كلّ هذا لا يبدو بعيداً عن أميركا المعاصرة، وهاورد نفسه قضى نحبه بسبب نسختنا من الطّاعون، قبل نشر كتابه بوقتٍ قليل. لكن يظلّ جزمه العامّ ممتازاً، إذ لم تكن أيام تشوسر هادئة، ولم يكن مواطنوه مسالمين، وأمام حجّاج كانتربري ثمة الكثير ممن يصلّون من أجله، حالما يصلون إلى ضريح القدّيس توماس بيكيت. إن شخصية تشوسر الإنسان، وليس شخصية تشوسر الحاجّ، كما يصوّرها على نحو ساخر، تتركُ بصمتَها بقوّة على مجمل شعرِهِ. ومثل سلفيه المباشرَين- دانتي وبكاشيو- تنبثق أصالتُهُ العظيمة، بقوّة، من شخصياته، ومن صوته الخاصّ، وامتلاكه ناصيةَ النبرة والترميز. لقد ابتكر، مثل دانتي، طرائق جديدة في تجسيد الذّات، وتربطُهُ علاقة بشكسبير تشبه علاقة دانتي ببترارك، والاختلاف يكمن في خصب شكسبير، الذي لا يُصدّق، والذي فاق ما كان جون درايدن قد عناه بقوله في وصف "حكايات كانتربري": "هنا وفرةُ الربّ". ما من كاتب آخر، لا أوفيد، ولا "أوفيد الإنكليزي"، أقصد كريستوفر مارلو، كان قد ترك أثراً

عميقاً في شكسبير مثل تشوسر. إنّ التلميحات التشوسرية، التي لم يصل بها تشوسر إلى درجة الكمال، تشكّل نقاط انطلاق لأعظم مصادر الأصالة لدى شكسبير، وبخاصة طريقته في تجسيد الشّخصية الإنسانية. بيد أنّ عظمة تشوسر تحتاج إلى تأكيد وشرح، قبل تحليل ما خلّفه من أثرٍ في شكسبير.

بالنسبة إليّ، يظل ناقدي المفضّل لأعمال تشوسر هو تشسترتون، الذي يقول "إنّ السّخريةَ التشوسرية واسعةٌ جداً، حتى أنّها لا يُمكن أن تُرى". ثم يتوسّع أكثر حول الأكثر مركزيةً في تلك السّخرية:

"سخريةٌ تخفي بعضاً من الأفكار الكبرى والجهنّمية المرتبطة بطبيعة الخلق والواقع. إنّها تضمرُ شيئاً من فلسفة العالم الظاهراتي، وكلّ ما عُني به أولئك الحكماء، البعيدون عن التشاؤم، الذين قالوا إنّنا نحيا في عالم من أطيافِهِ، وحين يكونُ في صيغةِ وجودٍ ما، سيجد نفسه طيفياً بالمقابل. إنّها تخفي غموضَ العلاقة بين الخالق والأشياء التي يخلقها".

يُرجِع تشسترتون، عبر حسّه الفريد بالسّخرية، واقعيةَ تشوسر الخارقة، ونفاذ رؤيته النفسية، إلى إدراكٍ ساخر بالزّمن الضّائع، ووعيه بواقعٍ أعظم، فرّ بعيداً، تاركاً بقاياه للندم والنوستالجيا. إنّ النية الطيبة حاضرة، لكنّها مدعاة للشك دائماً لدى تشوسر، فالسّقوط من الرّفعة الفروسية يمكن ملاحظته في كلّ مكان. وانشغال تشسترتون بعالم الرّومانس المتواري، كما تعلّمه من تشوسر، يؤكّده دونالد هاورد، حيث يعتبرُه بمثابة "الفكرة" التي تسند وتضيء "حكايات كانتربري". إنّها حكايات تمنحنا "صورةً عن المجتمع المسيحي المضطرب، الذي يعاني التردّي والانهيار والشكّ، ولا نعرف إلى أين يتّجه." وحده الكاتب السّاخر، المنشغل بالمفارقة، يستطيع رصد تلك الصّورة.

يُحدّد هاورد في سيرته مصدر شعور تشوسر باللاّانتماء أو الحيرة، ويرجعه إلى التوتر القائم بين تنشئةٍ تجارية وتدريب أرستقراطي تلقّاه لاحقاً شاعر شابّ من الحاشية الملكية. لقد دشّن دانتي العصر الأرستقراطي بالرّغم من انجذابه المتواصل لأمثولة العصر الثيوقراطي. بيد أنّ تشوسر، على نقيض دانتي، لم

يكن ينتمي حتّى إلى طبقة ثانوية من النبلاء. وأنا حَذِرٌ دائماً من الشّروحات الاجتماعية في تفسير الموقف السّاخر لشاعر عظيم تستعصي حساسيته وفرادته على كلّ حكمٍ مُبرم. إنّ وعي تشوسر كبيرٌ جداً، وحسّه بالمفارقة فرديّ ومهيمن، حتّى أنّ الظروف وحدها، على الأرجح، لن تكون المؤثّرة الوحيدة. إن سلف تشوسر الإنكليزي هو صديقُه الشاعر جون غوَر، الذي يكبره بأكثر من عقد من السنوات، لكنّه، بالمقارنة مع الشّاعر الصاعد، لم يكن سوى شاعر ثانوي. وقد كانت الإنكليزية هي اللّغة التي كان يتحدّث بها تشوسر في صغره، لكنه كان يتكلّم أيضاً الأنكلو-فرنسية، (النورماندية سابقاً)، وفي فترة تعليمه، وسط الحاشية الملكية، تعلّم أن يتكلّم ويقرأ ويكتب بالفرنسية الباريسية والإيطالية.

وبسبب شعوره المبكّر بأنه يفتقر إلى سلف قوي في الإنكليزية، انصرف أوّلاً إلى غولوم ماشو، الشّاعر الفرنسي الكبير الحيّ (والمؤلّف الموسيقي). ولكن بعد هذه المرحلة المبكرة، التي توّجها تشوسر بمرثيته المتألّقة "كتاب الدوقة"، ذهب إلى إيطاليا، في عمل يخصّ الملك، وفي شباط/فبراير من عام 1373، وجد نفسه في فلورانسا ما قبل عصر النهضة، حيث كان عصرها الأدبي العظيم قد بدأ يشهد انحساراً. كان دانتي المنفيّ قد فارق الحياة قبل أكثر من نصف قرن، وأصبح وارثاه في الجيل اللاّحق، الشاعران بترارك وبوكاشيو، طاعنين في السنّ، وفارقا الحياة في السنتين اللاّحقتين. وبالنسبة إلى شاعر يمتلك قوة تشوسر وسعة أفقه، فإنّ هؤلاء الكتاب- أو لنقل دانتي وبوكاشيو- كانوا مصدر الوحي الحتمي له، ومبعث قلق التأثّر لاحقاً. كان بترارك يعني شيئاً ما لتشوسر بوصفه شخصية تمثّل عصرها، ولكنه لا يكاد ينظرُ إليه ككاتب حقيقي. وفي سنّ الثلاثين، كان تشوسر الشّاعر يعرف ماذا يريد، وما الذي يسعى إليه، وهذا ما لم يكن يجده لدى بترارك، ويعثر عليه بشكل ثانوي فقط لدى دانتي. أما بوكاشيو، الذي لم يُذكر بالاسم في عمل تشوسر، فأصبح المنبعَ أو الأصل الذي كان يحتاج إليه تشوسر.

كان دانتي، بكبريائه الرّوحية الهائلة، قد كتب العهد الثالث كرؤيا

للحقيقة، التي لا تناسب قطّ حساسية تشوسر المفارِقة والسّاخرة. إن الفروق بين دانتي، رحّالة الأبدية، وتشوسر، رحّالة كانتربري، مدهشة وصادمة، وهي، بوضوح، متعمّدة من جانب تشوسر. إنّ عمله "بيت الشّهرة" يستمدّ إلهامه من "الكوميديا الإلهية"، لكنّه يحاكيها ويسخر منها بمحبّة، وتؤلّف "حكايات كانتربري"، في مستوىً من مستوياتها، نقداً متشكّكاً لدانتي، وبخاصّة لعلاقته مع رؤياه. لقد أبعدت الحساسيةُ تشوسر عن دانتي، وهما شخصيتان شعريتان، لا تناغم بينهما.

إنّ بوكاشيو، المفسّر اللاّهوتي والمعجب الكبير بدانتي، هو مسألة أخرى تماماً، ولن يكون سعيداً، بعيداً عن جنّة الشّاعر، إذا أُطلق عليه اسم "تشوسر الإيطالي"، تماماً كما تشوسر، الذي يتجنّب حتى اسم بوكاشيو، الذي لا بدّ أنّه سيشعر بالرّعب لو سُمِّيَ "بوكاشيو الإنكليزي". بيد أنّ الوشائج بينهما حقيقية، بل حتمية تقريباً، بعيداً من مقاربات تشوسر المذهلة والواسعة. والعمل المفصلي هنا هو "الديكاميرون"، الذي لا يذكرُهُ تشوسر على الإطلاق، وربما لم يقرأه بكلّيته، لكنه النموذج الذي يحتذي به في "حكايات كانتربري". إنّ السّرد القصصي السّاخر، الغني بالمفارقة، والذي لا موضوعَ له سوى السّرد القصصي ذاته، هو من ابتكار بوكاشيو، والغاية من هذا الاختراق هي تحرير القصص من الوعظ والتبشير الأخلاقي، وبالتالي إتاحة الفرصة أمام القارئ أو السّامع، وليس الرّاوي، لكي يصبح مسؤولاً حيال استعمال تلك القصص، من أجل الخير أو الشرّ. لقد أخذ تشوسر من بوكاشيو فكرة أن القصص لا يضيرها أن لا تكون حقيقية أو أن تشرحَ الحقيقة، فالقصص "أشياء جديدة"، واختراعات راهنة. وبما أنّ تشوسر كاتب يفوق بوكاشيو سخريةً وقوّةً فإنّ تحويله "الديكاميرون" إلى "حكايات كانتربري" اتسم بالرّاديكالية، ليصبح مراجعة شاملة لخطّة بوكاشيو. وإذا قُرِئَ العملان بالتوازي، لن نعثر سوى على تشابهات، قليلة نسبياً بينهما، بيد أن طريقة تشوسر الناضجة في السّرد القصصي لم يكن لها أن توجد لولا وساطة بوكاشيو المشهود لها.

لقد كان تشوسر يظنّ أنّ رائعته هي "تريلوس وكريسيد"، وهي واحدة من

القصائد العظيمة والقليلة في اللّغة، لكنها غير مقروءة إلاّ لماماً الآن، بالمقارنة مع "حكايات كانتربري"، العمل الأكثر أصالةً وقدرة على الانتماء إلى التقليد. ربّما قلّل تشوسر من قيمة أكثر إنجازاته إدهاشاً، وتحديداً بسبب أصالتها، بالرّغم من أنّ شيئاً في داخلي يرفض هذا التكهّن. إنّ العمل لم ينتهِ، وهو يتألّف بنيوياً من شذرات كبرى، وحين نتابع قراءته، لا نشعر البتّة بأنّه غير مكتمل. والحقّ أنه ربّما كان من الكتب التي لم يتوقّع المؤلّف أن ينهيها أبداً، لأنه صار جزءاً من دورة الحياة. إنّ صورةَ الحياة كرحلة، ليس إلى القدس بل إلى الحكم، تندغمُ مع المبدأ الناظم لرحلة الحجّ لدى تشوسر إلى كانتربري، يرافقه ثلاثون حاجّاً يروون حكاياتهم أثناء سيرهم. مع ذلك، فإنّ القصيدة دنيوية بشكل عارم، وساخرة على نحو لا يرقى إليه الشكّ.

إنّ تشوسر نفسه هو الرّاوي، بعد أن اختُزِل صوته إلى بساطة كلّية: إنّه يمتلك حماسةً وطبيعةً سمحةً لا نهاية لها، ويصدّق كلّ ما يسمعُه، ولديه قدرة فائقة على الإعجاب حتّى بالخصائص المخيفة التي يكشف عنها تسعة وعشرون من صحبه. يؤكّد إ. تالبوت دونالدسون، أكثر نقّاد تشوسر إنسانويةً، ودنيويةً، أنّ تشوسر الحاجّ يظهر ميلاً إلى أن "لا يكون مدركاً برهافة لأهمية ما يرى، بغضّ النظر عن حدّة الرؤيا لديه"، في حين أنّه، في الوقت ذاته، يثابر على التعبير عن "إعجابٍ غير مشروط باللّصوصية الفعّالة". ربّما لا يشبه تشوسر الحاجّ شخصيةً مثل ليمويل غَليفر، الذي يقترحه دونالدسون، بقدر ما هو محاكاة ساخرة وخبيثة لدانتي الرحّالة، ذاك الشّرس، الذي لا يتوانى في إطلاق الأحكام، والذي غالباً ما يتضوّر كراهيةً، ويلعبُ دور الواعظ الأخلاقي، الذي يعي جيداً أهمية ما يراه، وبرهافةٍ مرعبة. وإنها لمفارقة تشوسرية مناسبة أن تعتمد سخرية حاذقة ضدّ الشّاعر الذي أخافت عجرفته التخييلية مؤلّف "بيت الشهرة".

يكشف تشوسر الحقيقي، السّاخر، اللاذع، الذي يستغلّ الحاجّ العليلَ، عن موضوعيةٍ كبيرة، تكاد تقترب توّاً من نزاهة شكسبير، هذا إذا كان بمقدورنا أن نصنّف أياً من مواقف شكسبير. وتساعد النزاهة لدى الشاعرين على ابتكار فنّ الانتقاء: نشعر دائماً بالحيرة أمام الأسباب التي تجعل تشوسر الحاجّ يتذكّر

تفاصيل بعينها كلّما وصف أحد الأفراد، ويحذف أو يمارس رقابةً على تفاصيل أخرى. ومع الشخصيتين الأكثر متعةً، الزّوجة أليس وبائع الغفران، نجد أنّ فنّ الذاكرة الانتقائية يساعد على خلق اهتزازات شكسبيرية. يشير هارود بحذق كبير إلى أنّ تشوسر ينقّحُ بوكاشيو، من خلال رؤيته "بأنّ الحكاية التي يسردها أحدُهم يمكن أن تروي حكايةً عن راويها"، وتلك الحكاية الأخيرة، مثلما يمكن لنا أن نتكهّن، تملأ الفراغات التي تركها تشوسر الحاجّ. وينبغي لنا، في بعض الأحيان على الأقلّ، أن نثق بالحكاية وليس الرّاوي، خصوصاً حين يكون الرّاوي قوياً، مثل الزوجة أليس وبائع الغفران. بيد أنّ تشوسر هو، بالطبع، راوٍ قوي، بما أنّه لا يمكننا الجزم بأنّه كان ساذجاً مثلما يريد لنا أن نراه. ويرى بعض النقّاد بأن الراوي معقّد بشكل مخيف، حتى أنهم يقرنونه بتشوسر الشّاعر، بعد أن ارتدى قناعاً ليخفي هويتَه الحقيقية عن صحبه، من خلال رقّة ماكرةٍ، لا تفوتهُا شاردةٌ أو واردةٌ.

أعتقد أنه ينبغي الذهاب إمّا إلى الوراء، أي إلى يهويست، أو إلى الأمام، أي إلى جوناثان سويفت، من أجل قراءة كاتبٍ ساخرٍ، مكتملٍ وساحرٍ، مثل تشوسر. من المقالات ضدّ كتابي "كتاب ج"، والتي أفضّلها على سواها، تلك التي كتبها أحد شرّاح الكتاب المقدّس الذي طرح السؤال التالي: "ما الذي يجعل البروفسور بلوم يعتقد بأنّ السخرية كانت موجودة قبل ثلاثة آلاف عام؟". ولأنّ نصّ تشوسر ليس مقدّساً فإننا نجد مقاومةً أقلّ في القبول بالحقيقة الصعبة ومفادها أنّ سارد القصص، مثل مؤلّف حكايات حجّاج كانتربري، نادراً ما يكتبُ مقطعاً واحداً يخلو من السّخرية. ربما كان سلف تشوسر الحقيقي، أدبياً، هو يهويست، وطفلته الحقيقية هي جين أوستن. هؤلاء الكتاب الثلاثة يجعلون من السّخرية وسيلتهم الرئيسة للاكتشاف أو الابتكار، من خلال إجبار القرّاء على أن يكتشفوا بأنفسهم ما كان هؤلاء قد ابتكروه. وعلى خلاف حدّةِ سخرية سويفت، بنبرتها الكونية الهدّامة، فإنّ سخرية تشوسر نادراً ما تكون لا إنسانية، بالرّغم من أنه لا يمكننا أن نكون متأكّدين حيال خطايا بائع الغفران، بل إنّ كلّ واحدٍ تقريباً، منخرطٍ في رحلة الحجّ، قد قُدّمَ على أنّه ليس حاجّاً على

الإطلاق. لا بدّ أن شكسبير كان يعرف أنّ عبارة "إياغو الشّريف"، تلك اللاّزمة المرعبة التي تتكرّرُ في مسرحية "عطيل"، هي مفارقة تشوسرية بامتياز. إن السلف المباشر لعبارة "إياغو الشّريف" هو "بائع الغفران اللّطيف". ويحدّد جيل مان، في أفضل تحليل صادفته عن السّخرية التشوسرية، علامات الغموض الكامنة في حركية السّخرية، التي تقفزُ هجائياً دائماً باتجاهٍ منظور آخر للأشياء، وبالتالي تحرمنا باستمرار من احتمال إطلاق الحكم الأخلاقي، لأنّ الوهمَ يكمن دائماً داخل الوهم. وهذا يعيدني إلى تكهّني بأنّ السّخرية التشوسرية هي ردّة فعل على عجرفة موقف النبوءة الذي تبنّاه دانتي نفسه.

لو أنّ دانتي يُواجَه (لو كان بالإمكان إقلاق راحته) بشخصيتَي الزّوجة وبائع الغفران، مع سواهما من حجّاج كانتربري، لما تردّد في إلحاقهم بدوائرهم المناسبة في الجحيم. ومبعث الاهتمام بهم، إذا كان ثمة من اهتمام، سيلامسُ الأسباب المتعلّقة بأين ولماذا تمركزوا في الأبدية، ذلك أنّ الوقائع النهائية وحدها هي التي كانت تهمّ دانتي. ليس المتخيّل السّردي بالنسبة إلى دانتي مجالاً لتجسيد الحقيقة المطلقة أو التعبير عنها، بل وسيلة تناسب، بشكل رائع، تصوير المشاعر، وكلّ شيء آخر مرتبط بالأوهام. ربّما يُصاب تشوسر بالدّهشة تجاه إجماعنا العام بأنه كاتب ساخر بالدّرجة الأولى. ولكن يبدو أنّ تشوسر، على نقيض دانتي، الذي أحبّ فقط خلقه الفنّي، كان يساوره عشق حذرٌ للملهاة الكلّية للخلق. وأخيراً ينبغي أن لا نفصل بين تشوسر الإنسان، وتشوسر الشّاعر، وتشوسر الحاجّ، فجميعهم يلتقون في شخصية السّاخر المحبّ الذي يتمثّل إرثه الأغنى في قائمة من الشّخصيات الأدبية، التي تأتي في المقام الثاني فقط، بعد شخصيات شكسبير في اللّغة. في هذه الشخصيات نستطيع أن نرى تبرعمَ ما سيصبحُ قوّةَ شكسبير الأكثر أصالةً تخييلية: تجسيد التغيير داخل شخصيات درامية فريدة.

يستشرف تشوسر، بعدّة قرون، الجوّانية التي نقرنُها بعصري النهضة والإصلاح، فرجالُه ونساؤه بدأوا يطوّرون وعياً بالذّات كان شكسبير وحده يعرف كيف يسرّعُ من وتيرته ليصل به درجة استراق السّمع إلى الذات، والشعور بالدهشة تالياً، ثم إيقاظ

إرادة التغيير. هذا الاستشراف، الذي يأتي في بعض اللّحظات أولّياً في "حكايات كانتربري"، لما يمكن أن نطلق عليه، بعد فرويد، سيكولوجيا العمق، بالمقارنة مع السّيكولوجيا الأخلاقية، استمرّ ووصل إلى درجة الكمال لدى شكسبير، حتى أن فرويد، مثلما نوّهتُ آنفاً، لم يستطع أن يفعل شيئاً سوى أن يصوغَه ويضعَ معاييرَ له. ولكن دعونا نعد إلى سؤال هاورد، بالرغم من أنّ اهتمامه ينصبّ على القصّة، واهتمامي يتركّز على الشخصية: ما الذي أعطى تشوسر القدرة على تخطّي ألوان السّخرية لديه، بحيث استطاع أن يجسّد شخصياته بكثير من الحيوية التي كان شكسبير وحده قادراً على تجاوزها، وبمساعدة تشوسر؟ ورغم أنّ السؤال صعب وافتراضي، فسأحاول تقديم إجابة عنه.

* * *

إن أكثر شخصيات تشوسر فردانيةً وجوّانيةً، وبطرق مختلفة جداً، هما الزوجة أليس وبائع الغفران، فالأولى شخصية حيوية عظيمة، والثانية أقرب إلى أن تكون عدمية حقيقية. ولا يكنّ النقّاد الأخلاقيون حبّاً للزوجة أليس، ولا لطفلها الوحيد، السير جون فولستاف، أمّا بائع الغفران- مثل حفيديه الأكثر نأياً إياغو وإدموند- فإنّه يقع خارج الأحكام الأخلاقية، تماماً مثل حفيديه المطلقين، عدميّي دوستويفسكي الشكسبيريين، سفيدريغالوف وستافروغين، اللذين يدينان في بعض نوازعهما لإياغو شكسبير، على وجه الخصوص. ويحصل المرء، من دون شكّ، على فهمٍ أعمق، وغبطة أكبر، من شخصية الزّوجة وبائع الغفران، عبر مقارنتهما بإياغو وفولستاف من أن نقارنهما بمصادرهما المحتملة في "رومانس الوردة"، القصيدة الرائدة من القرون الوسطى قبل قصيدة تشوسر. ويشتقّ النقّاد شخصية الزوجة أليس من شخصية لافيل، المومس العجوز لذلك العمل، بينما يرجعون جذور بائع الغفران إلى "الظاّهر المزيّف"، المنافق الذي يشحن "رومانس الوردة" بالحيوية. بيد أنّ لافيل شخصية كريهة، أكثر منها حيوية، على نقيض الزّوجة أليس وفولستاف، كما أنّ "الظاهر المزيّف" لا يملكُ شيئاً من الذهن المتوقّد والخطير الذي يميّز كلاً من بائع الغفران اللّطيف وإياغو الشّريف.

أما لماذا يختار بعض نقّاد تشوسر وشكسبير الأكاديميين أن يكونوا أكثر أخلاقيةً من شعرائهم، فهذا يظلّ لغزاً بائساً، وأعتقد أنه يرتبط بالمرض الراهن المتمثل بالأناقة الأخلاقية التي تدمّر الدراسة الأدبية باسم العدالة الاجتماعية والاقتصادية. إنّ ورَثَةَ الأفلاطونية، الجَاهلين ربّما بأفلاطون، سواء أكانوا من النقّاد التقليديين، أو من كَتَبة مدرسة التذمّر، يسعون إلى استبعاد الشّعري من الشعر. إنّ الزّوجة أليس وبائع الغفران هما من أعظم ابتكارات تشوسر، التي رآها وأفاد منها شكسبير، أكثر مما استفاد من أيّ محرّض أدبي بعينه. وإذا أردنا أن نفهم المؤثّرات التي لامست شكسبير، ينبغي لنا العودة إلى المسار الحقيقي للتقليد، الذي يختار بموجبه الكتّابُ الكبارُ أسلافَهم الحتميّين. إنّ إدموند سبنسر هو الذي أطلق على تشوسر لقب "البئر الصافية للإنكليزية غير المدنّسة،" ومع ذلك فإنّ شكسبير، كما أشار تالبوت دونالدسون ببهاءٍ كبير، هو "بجعة البئر"، وقد ارتشف عميقاً ما هو أكثر فرادةً لدى تشوسر، وهو، تحديداً نموذج جديد في تجسيد الشّخصية، وربما طريقة جديدة في رسم نموذج قديم، سواء أكان الأمر متعلّقاً بالغموض الأخلاقي لشغف الزوجة أليس بالعيش، أم التأرجح اللاأخلاقي لشغف بائع الغفران بارتكاب الخديعة، ثمّ اكتشاف أمره لاحقاً.

أمّا ما إذا كان تشوسر فخوراً بابتكار شخصية الزّوجة، فهذا ما نعرفه من خلال قصيدته الموجزة المتأخّرة إلى صديقه بوكتون، والتي تتحدّث عن "الحزن والبلوى في الزواج" ويستشهد بالزوجة كمرجعية:

"أستحلفكَ بأن تقرأ الزّوجةَ
بخصوص المسألة التي نحن بصددها
فالله يضمنُ لكَ أن تعيشَ حياتَكَ حرّاً،
وصعبٌ جدّاً أن تكونَ في القيد".

حين نحظى باللّقاء الأوّل مع "الزّوجة الصّالحة"، في الاستهلال العامّ (أو البرولوغ) الذي يتصدّر "حكايات كانتربري"، نشعر حتماً بحضورها القوي، لكننا لن نكون مهيَّئين البتّة للتوهّج الذي نصادفه في الاستهلال الذي يسبق

حكايتها، بالرغم من تلميحات الراوي المبكّرة إلى حيويتها الجنسية. إنها صمّاء، لأسباب سنكتشفها لاحقاً، وجواربها قرمزية، ومحيّاها ساطع وبهيّ، يشبهُ جواربَها. تشتهر بأسنانها الفرقاء، ولذا فهي، جدلاً، شهوانية، دفنت خمسةَ أزواج، هذا إذا أغفلنا معارف آخرين، وهي حاجّة ذائعة الصّيت، محلّياً ووطنياً، فرحلات الحجّ هي المعادل الموضوعي لرحلات سفينة الحبّ في أوقاتنا السّاقطة. كلّ هذا يوحي بشخصية لها تجربة واسعة في "التسكّع على الطّريق"، وخبيرة بـ"رقصة الحبّ العتيقة". فِطنتها الفولستافية، وأنوثتها (كما يمكن أن نقول هذه الأيام)، وفوق هذا وذاك، إرادتها العجيبة في الحياة، لم تبرز إلى العلن بعد.

يذكّرنا هاورد أنّ تشوسر كان أرملاً حين اخترع شخصية الزّوجة أليس، ويضيف برهافة أنّه ما من كاتب، منذ القدماء، يكشف عن معرفة عميقة بالعالم النفسي للنساء، ويصفهنّ بتعاطف، مثله. وأنا أتفق مع هاورد على أنّ الزوجة هي محض غبطة مطلقة مهما حاول النقّاد الأخلاقيون التحريض ضدّها، بالرغم من أنني مسكونٌ بطيف خصمها اللّدود، وليام بليك، الذي وجد فيها الإرادة الإنثوية (كما سمّاها) متجسّدة على أكمل وجه. وتعليقُهُ على صورتِهِ لحجّاج كانتربري قاس بعض الشّيء على الزّوجة، لكنّها كانت تخيفهُ على ما يبدو: "إنّها أيضاً بلاء وآفة. لن أقول شيئاً آخر عنها، أو أفضح ما تركه تشوسر مخفياً، ولأدع القارئ الشابّ يدرسُ ما قاله عنها: هذا مفيدٌ مثل فزّاعة. ثمة شخصيات كثيرة مماثلة تولد، لن يفيد منها سلامُ العالم."

مع ذلك، فمن دون تلك الشّخصيات ستكون لدينا حياة أقلّ في الأدب، وأدب أقلّ في الحياة. إنّ برولوغ الزّوجة هو نوع من الاعتراف، وهو بمثابة دفاع مظفّر أو اعتذار. وعلى نقيض برولوغ بائع الغفران، فإنّ هذيانها، الذي يأخذ شكل تيار الوعي، لا يخبرنا عنها بأكثر مما تعرفُه هي نفسها. إنّ الكلمة الأولى في استهلالها هي "تجربة" التي تسوقُها كمرجعية لها. أن تكون أرملة لخمسة أزواج متعاقبين، سواء قبل ست مئة عام أو الآن، أمرٌ يمنح المرأة هالةً من نوع ما، كما تدركُ الزوجةُ جيداً، لكنها تعلنُ، مسترسلةً، تشوّقها إلى زوجٍ سادس، وتعبّر عن غيرتها من الملك سليمان الحكيم وشريكات فراشه الألف، (سبع مئة

زوجة، وثلاث مئة خليلة). وما يبعث على الدّهشة في شخصية الزوجة هو حيويتها اللامتناهية وشغفها اللامحدود: جنسياً، ولفظياً، وفكرياً. إنّ الحيوية الصافية لكينونتها لا سابقة أدبية لها، ولا يمكن مقارنتها بأحد قبل أن يخترع شكسبير شخصية فولستاف. وقد يكون بمثابة فانتازيا أدبية مشروعة أن نتصوّر لقاءً بين الزّوجة والفارس البدين. إنّ فولستاف أكثر ذكاءً وفطنةً من الزوجة، ولكن حتى هو، وبالرّغم من حيويته البالغة، لن يجعلها تركن للهدوء. والمدهش أن بائع الغفران المخيف هو الذي يقاطعها في عمل تشوسر، ولكن من أجل أن يحثّها على المضي قُدماً، وهذا ما تقوم به. لقد كتب شكسبير مشهد موت مزعوم (ليس واقعياً) عن فولستاف في "هنري الرابع"، وهنا، حتى تشوسر، لن يستطيع أن يأتي بمشهد مماثل للزّوجة. وهذه هي الميزة العليا التي يجب أن نلحقها بها، بعيداً عن جوقة النقّاد الأخلاقيين: إنّها لا تضمر سوى الحياة، والبركة الدائمة للمزيد من الحياة.

وكما يقول الرّاهب، فإنّ استهلال الزوجة هو تمهيدٌ طويل جداً بالنسبة إلى الحكاية، فهو يستمرّ لأكثر من ثمان مئة بيت، بينما تستمرّ الحكاية لأربع مئة بيت فقط، يصحبها (ويا للحسرة) شيء من خيبة الأمل الجمالية، بعد إفصاح الزّوجة القوي عن شعورها بالذّاتية. لكنّ القارئ- إذا لم يكن مأموراً من السّماء بإصدار أحكام أخلاقية- يتمنّى أن يكون استهلالها أطول، وحكايتها أقصر. ومن الواضح أن تشوسر مفتونٌ بها، مثلما هو مفتون، على صعيدٍ آخر، بشخصية بائع الغفران، فهو يدرك أنّ هاتين الشّخصيتين قد أُطلِقتا من عقالهما، وهما تتطوّران ذاتياً، بصفتهما معجزتين فنّيتين، تجسّدان الغرائبي في الطبيعة. وأنا لا دراية لي بشخصية أنثوية أخرى في الأدب الغربي يصعب دحض آرائها كالزّوجة حين تحتجّ على تَبِعات أنّ الرّجال كتبوا تقريباً جميع الكتب:

"أقسم بالله، لو أنّ النساء كتَبْن جميعَ القصص،
مثلما يفعل الكتَبَةُ داخل دورِ خطبهم،
لدوّنّ فظائعَ عن الرّجال
لا يستطيعُ وشمُ آدمَ إصلاحَها".

إنه المزيج الفعّال في شخصيتها بين صراحة الاعتراف والجنسانيّة المقتدرة التي أصابت بالذعر العديد من النقّاد الذكور ممن شهّروا بالزّوجة. إن نقدها المستتر، والبراغماتي الصرف، للسلّم الأخلاقي للكنيسة وكمالها، بارع مثلما هو هزليّ، ويستشرف الكثير مما هو مصدر خلافٍ بين الكنيسة والنقّاد النسويين الكاثوليك، حتى لحظة كتابة هذه السّطور. لقد صدمتِ الزوجة الأخلاقيين لأنّها، ببساطة، تتحلّى بشخصية قوية، وتشوسر، مثل جميع الشّعراء الكبار، يؤمن بالشّخصية. ولأنّ الزّوجة هي أيضاً عاملٍ تقويض للتناغم المكرّس، فإنها صُنّفت في خانة الغرائبي، حيث يقيم، شرعياً، بائع الغفران. ورغم أنّ الزوجة تقبل ببنية فكر الكنيسة حول الأخلاق، ثمة هاجس عميق لديها يجعلها تنشقّ عن زيف الكنيسة. إن نظام الكمال، الذي يضعُ الترمّل فوق الزّواج، مثلما فعل القدّيس جيروم، ليس له أي معنى بالنسبة إليها، كما أنها لا تؤمن بالمعتقد القائل بأن العلاقات الجنسية في الزّواج مكرّسة لإنجاب الأطفال فحسب.

ورغم زواجها من الرّاحلين الخمسة، يبدو أنّها بلا أطفال، ولا تذكرُ شيئاً عن الموضوع. أما أين تدخل في معارضة مع أيديولوجيا كنيسة القرون الوسطى ففي موضوع السّيطرة في الزواج. إنّ إيمانها الراسخ بالسّيادة الأنثوية هو مركز تمرّدها، وهنا أخالفُ هاورد الرأي حين يقول بأن حكايتها "تقوّض آراءها النسوية، وتكشف جانباً في شخصيتها نرتاب فيه فحسب، ولا تعرفه هي نفسها". بحسب هذا الرأي، تريد الزوجة خضوعاً خارجياً أو لفظياً من قبل الزوج فقط، ولكن هذا يعني التقليل من أهمية حصّة الزوجة في السّخرية التشوسرية. وبيتان اثنان لا يصنعان حكاية، ولا يقوّضان ثمان مئة بيت من الاستهلال الوجداني: "أطاعتُهُ في كلّ شيء/ تجلب له حتماً المتعةَ أو المحبّةَ".

أرى أنّ الزّوجة تريدُ من عبارة "في كلّ شيء" أن تكون جنسية حصرياً. والبيتان يأتيان مباشرة بعد بيت يقبّل فيه الزوجُ زوجتَه ألف مرّة متتالية، وفكرة الزّوجة أليس عمّا يمكن أن يمنح الرجل متعةً لا تخلو من انسجام. إنها تطلبُ السّيادة، في كلّ مكان، إلاّ في السّرير، كما سيتعلّم زوجُها الحتمي السّادس. وكما تخبرنا، فإنّ أزواجها الثلاثة الأوائل، كانوا على ما يُرام، أثرياء وطاعنين

في السنّ، بينما كان الرّابع والخامس شابّين، ومثيرين للمشاكل. الزّوج الرابع، الذي تجرّأ على مصاحبة خليلة، عانى المصير العادل، بعد أن عُذّبَ حتّى الموت على يديها. والخامس، الذي يصغرها بنصف عمرها، تسبّب لها بالصَمَم حين لكَمَها على أذنيها، بعد أن مزّقت صفحات من كتاب مناهض للنساء كان يصرّ على القراءة فيه أمامها. وحين استسلم أخيراً، قام بإحراق الكتاب، وتخلّى لها عن السّيادة، ليعيشا سعيدين معاً، ولكن ليس إلى الأبد. إن التضمين السّاخر لتشوسر هو أنّ الزوجة، الشهوانية بشراسة، أنهكت الزّوج المحبوب الخامس، تماماً مثلما جفّفت الأربعة الأوائل.

يفهم صحبُها من الحجّاج بوضوح ما تقوله الزّوجة. وسواء أكان القارئ ذكراً أم أنثى، فلا شيء، سوى الصّمم، أو كره الحياة، يمكن أن يقاوم اللحظات الأكثر سموّاً للزوجة في تشوّقها، واحتفالها بذاتها. في منتصف توصيفها لزوجها الخامس، تتغنّى بحبّها للنبيذ، وصِلته الوثيقة بحبّها للحبّ، ثم تصرخُ فجأةً،

"ولكن، يا يسوع الربّ! حين أفكّر
في أيام شبابي، وغبطتي القصوى،
يتغلغلُ وخزٌ إلى عمقِ قلبي.
وحتّى هذا اليوم، يمنح قلبي قوّةً
أنني عشتُ عالمي كما يوائمُ زمني.
ولكنّه العمر، ويا للحسرة! هذا السمّ الأكيد،
الذي حرمني من شبابي وقوّتي.
دَعْه يذهب، وداعاً! وليذهب الشّيطان معه!
الطحينُ نَفِدَ، ولا شيءَ آخر يُقال،
القشّ هو كلّ ما أبيعُ الآن،
مع ذلك، فإن دأبي هو أن أبقى سعيدةً".



لا توجد اعترافات طازجة هنا، ولا تحتوي على ما يمكن أن يساعدَ على إكمال رؤيا "حكايات كانتربري" وبُنْيَتها. هذه الأبيات الأحد عشر تصهرُ ذاكرةَ

الزّوجة برغبتها، بعد أن تعترف بأنّ الزّمنَ هشّمَها، وفعلَ فعله. إذا كان ثمة من مقطع لدى تشوسر يخترق أنماط سخريته، فإنّما هو هذا المقطع بالذات، حيث السّخرية تنصبّ بالكامل على الزّمن، العدوّ اللدود لكل أبطال الحيوية. أمام تلك السّخرية، تعلن الزوجةُ أليس، بنبرتها البطولية، أكثر أبياتها رفَعةً: "عشتُ عالمي كما يوائمُ زمني". وكلمة "زمني" هي الانتصار هنا، بعد أن تحوّل إلى قشّ، كمثل حيويتها ربّما، ولكنّ القوّة الحقيقية للمرأة تستمرّ، في معنوياتها الفولستافية العالية. يطفحُ الحزنُ، ويبرهنُ على حسّها الواقعي بالخسارة: إنّ تعفّن شهوةٍ تشيخ ليس بعيداً عنها كثيراً، بيد أنّ فهمها بأنّ الغبطة المتعمّدة وحدها الملائمة لها يمثّل الحكمة الدنيوية أو حكمة التجربة التي تكملُ نقدَها للمُثل الكَنَسية التي يمكن أن تدينها. إنّ تشوسر، الذي كان قد بدأ يشعر بشيخوخته في أواخر الخمسين، يمنَحها فصاحةً بلاغيةً تستحقّها كشخصية، وتليق بمبتكرها.

هل تتبدّل الزوجةُ أليس في مسار اعترافها الطّويل في الاستهلال؟ ليست السّخرية التشوسرية من النوع الذي يسمح بسهولة بتجسيد التبدّل. إننا نصغي إلى مونولوغ الزوجة، وكذلك يفعلُ الحجّاج. هل تسترقُ السّمعَ إلى نفسها أيضاً؟ نتأثّر كثيراً حين نسمعُها تقول إنّها عاشت عالمَها في زمنها. ألم تتأثّر هي أيضاً؟ إنّها لا تملكُ الإدراك الذاتي المدروس الباهر الذي يتحلّى به بائعُ الغفران، الذي يعمى بصره، عموماً، عن أثره في نفسه فقط. إنّ الوشائج العميقة التي تربط الزّوجة بفولستاف تتمثّل في تقديرها لنفسها. ليست لها رغبة في التبدّل، ولذلك تكشف عبر استهلالها عن مقاومة شديدة للشّيخوخة، وبالتالي للشكل النهائي للتبدّل، وهو الموت. إنّ ما يتبدّل فيها هو معنوياتها العالية التي تتحوّلُ عن سابق قصد، من حيوية طبيعية إلى حيوية واعية.

هذا التبدّل، حسبما أعرف، لم يتمّ التعامل معه على نحو ساخر من قِبل تشوسر، ربّما، وبعكس ما يقول العديد من نقّاده، لأنّه يكنّ احتراماً كبيراً جداً لخلقه الفنّي المتميّز، ويسمح لها بأن تتوجّه مباشرةً إلى القارئ. إنّ مرحها المتعمّد يختلف عن الحبور المصطنع، ومعادله الأقرب هو الابتهاج الذي يبديه السّير جون فولستاف، الذي أصابه أيضاً ذمّ النقّاد الأكاديميين. إنّ فطنة فولستاف

لا تتعرّض للانحسار في مسرحية "هنري الرابع"، الجزء الثاني، لكننا نشعر بأنّ عتماً ما بدأ يتشكّل في داخله، حين يقترب بالتدريج رفض الأمير هال له. لكنّ حيويته البالغة تظلّ هناك، رغم أنّ ابتهاجه يتعكّر، كأنّ إرادة الحياة تُصاب بلمسة من أيديولوجيا المذهب الحيوي. إنّ الزوجة أليس وفولستاف لا يشبهان "بانرج"، الشّخصية التي رسمها رابالیس. إنّهما ما يزالان حَمَلَة البركة، وكلاهما يستصرخ المزيد من الحياة، لكنّهما تعلّما أنه لا يوجد وقت من دون حدود، وهما قبلا الدور الجديد بأن يكونا في قلب الصّراع، يجهدان لأخذ حصتّهما الضعيفة من البركة. وبالرغم من أنّ الزّوجة تُظهِرُ تمكّناً قوياً من البلاغة، وفطنة خطرة، فإنها لا تستطيعُ أن تقف منافساً لفولستاف في هذه القضايا. إنّ وعيها الفظّ باضمحلال الحيوية، وإرادتها القوية للحفاظ على معنويات عالية، نجد لها تشابهات لدى أعظم شخصيات شكسبير الكوميدية.

الزوجة وفولستاف ساحران، أحدهما نموذج مبكّر والآخر نموذج متأخّر، وقد أسّسا سلطتهما على الشخصية الواثقة بنفسها، مثلما رأى دونالدسون. مع دون كيخوته وسانشو بانزا وبانرج، نجد عائلة أو صُحبة مكرّسة لنظام المسرحية، مقابل نظام المجتمع، أو نظام الرّوح المنظّمة. ما يمنحه نظام المسرحية، داخل حدودها الصارمة، هو الحرية، حرية أن لا يكون المرءُ متضايقاً بأناه الأعلى. أفهم هذا على أنه السبب الذي يجعل أحدنا يقرأ تشوسر ورابليس، وشكسبير وسرفانتس. ومن أجل تلك الفسحة، يتوقّف الأنا الأعلى عن تعذيب المرء بسبب إضماره للعدوانية. إنّ الدافع البلاغي للزوجة ولفولستاف لا يمكن أن يكون إلاّ عدوانياً، إلا أنّ الغاية البراغماتية هي الحرية: من العالم، من الزّمن، من النظام الأخلاقي للدولة والكنيسة، ومن كلّ ما يعيق الذّات، داخل الذّات، عن بهجة التعبير الذاتي. حتى بعض المعجبين بالزوجة وفولستاف يصرّون على نعتهما بعاشقين للذات، بيد أن التمركز حول الذّات لا يمكن أن يكون عشقاً لها. إنّ الزوجة وفولستاف يعيان تماماً وجود الجيران والشّمس، ولكن قلّة قليلة تقترب منهما وتمتّعنا، بالمقارنة مع هذين الحيويَين المسحورين.

أشار العديد من الأكاديميين إلى العلاقة الملتبسة التي تربط كلاً من الزّوجة وفولستاف بالنصّ في السّفر الأول (أهل كورنثوس)، والذي يدعو فيه بولُس المسيحيين إلى أن يحافظوا على النداء الباطني للواجب. نسخة الزّوجة تقول: "على تلك الحالة التي اختارها الربّ لنا/ سوف أواظبُ: وأنا لستُ باهظةً". يكرّر فولستاف ما تقولُ، ثم سرعان ما يقوّضه: "ولمَ لا، يا هال، هذا واجبي. ليس إثماً أن يجهد المرءُ في سبيل واجبه". في سخريتهما من بولُس، لا الزّوجة فاقدة للتقوى مبدئياً، ولا فولستاف. وبصفهتما شخصيتين ترمزان إلى الفِطنة، فهما متحرّرتان من الوهم، لكنهما تظلاّن مؤمنتين. الزوجة تدأبُ دائماً على تذكير الفكر الإلهي بأنّ الكمال ليس مطلوباً منها، بينما نرى فولستاف مهجوساً بمصير "دايفز" الشَرِه. وفولستاف أكثر انشغالاً بالقلق من الزّوجة، فهي لم تُعانِ الحظّ العاثر في اعتبار هنري الخامس، مستقبلاً، ابناً قابلاً للتبنّي. ولأنه شخصية من اختراع شكسبير، وليس تشوسر، نجد فولستاف عرضةً للتبدّل، من طريق الاستبطان، أكثر مما تستطيع الزّوجة معايشته. إنّ كلاً منهما يصغي إلى نفسه، ولكن فولستاف وحده يثابر على استراق السمع إلى نفسه. لكنني أشكّ في أن تكون الشخصية المحورية في عمل تشوسر، من منظور شكسبير، هي الزوجة أليس، وأرى أنها بائع الغفران، سلف جميع الشخصيات الأدبية الغربية، المحكومة بالعدمية. أترك على مضض الزّوجة أليس وفولستاف، حيث أنّ توجّهي إلى بائع الغفران، وذرّيته الشكسبيرية، يعني ترك الحيوية الإيجابية، والتركيز على الحيوية السّلبية. لا يمكن لأحد أن يحبّ بائع الغفران، أو إياغو، ولكن لا أحد يمكنه أن يقاوم الحيوية السلبية لكلّ منهما.

من المسلّم به الرّبط بين الزوجة أليس وفولستاف، لكنني لم أجد محاولة للتأمّل في احتمال تحدّر وَغْدَين عظيمين لشكسبير، هما إياغو في "عطيل" وإدموند في "الملك لير"، من ذرّية بائع الغفران. البطلان الوغدان لمارلو، تامبرلين العظيم، وحتّى أكثر، باراباس، المراوغ اليهودي من مالطا، تركا بوضوح أثراً عميقاً في شكسبير في تصويره لآرون المغربي في مسرحيته التراجيدية الأولى التي تشبه المدفن، "تيتوس أندرونيكوس"، وفي مسرحية "ريتشارد الثالث". بين ريتشارد وآرون، من جهة، وإياغو وإدموند، من جهة

أخرى، يسودُ ظلّ، يبدو أنه ينتمي إلى بائع الغفران، الشخصية التضادّية، والمنبوذ في "حكايات كانتربري". حتىّ استهلاله وحكايته يقعان خارج السّياق الظاهر لقصيدة تشوسر غير المنتهية أبداً. وبوصفها نصّاً عائماً، تبرزُ حكاية بائع الغفران كعالمٍ قائم بنفسه، فهي لا تمثّل شيئاً آخر في عمل تشوسر، ومع ذلك تبدو لي نقطته العليا كشاعر، وهي حكاية لا تُضاهى، وترتقي إلى تخوم الفنّ. إنّ دونالد هاورد إذ يتأمّل في الاختلاف بين بائع الغفران وقصّته، وبقية حكايات كانتربري، يقارن حضور بائع الغفران بـ"العالم الهامشي لعلم الجمال القروسطي، والرّسومات الدّاعرة والمبتذلة على هوامش المخطوطات الجادّة"، التي مهّدت الطريق لظهور الرسّام هيرونيموس بوسش. إنّ حضور بائع الغفران وسرده لاذِعان جداً، حتى أنّ الهامشي يصيرُ محورياً في عمل تشوسر، مفتتحاً ما سيطلق عليه نيتشه "الضيف الخارق للطبيعة"، وهو بمثابة تجسيد للعدمية الأوروبية. إنّ الصلة بين بائع الغفران وشخصيتَي النفي الرّفيع، إياغو وإدموند، تبدو لي عميقة جداً مثل اتكاء دوستويفسكي على أوغاد شكسبير المثقّفين، وأخذهم نماذج لرسم سفيدريغالوف وستافروغين.

يظهر بائع الغفران أوّلاً مع صديقه الحميم، المستدعي الغريب، مع اقتراب نهاية الاستهلال العام. والمستدعي هو المعادل لشرطي الفكر الذي تبتلى به إيران حالياً؛ إنه الشّخص العلماني الذي يجرّ المجرمين الرّوحانيين المفترضين إلى محكمة دينية. وكمتطفّل على العلاقات الجنسية، يحصل على نسبة من مداخيل جميع العاهرات العاملات في النوادي الليلية، ويبتزّ زبائنهنّ. وكسارد في الاستهلال العام، يعبّر تشوسر الحاجّ عن تقديره لاعتدال المستدعي في ابتزازه: مجرّد ربع غالون من النبيذ الأحمر القوي يسمح لعلاقة جنسية قائمة بالاستمرار. ويبدو أنّ السّخرية انحسرت، ولو إلى حين، بسبب تردّد تشوسر في إظهار ردّة فعل تجاه التدنّي الأخلاقيِ للمستدعي، والذي يساعد على تقديم سياق لشخصية بائع الغفران، الأكثر تميّزاً وإبهاراً. المستدعي هو مجرّد بهيمة محبّبة، ورفيق مناسب لبائع الغفران، الذي يرمي بنا في جحيم الوعي، الأكثر شكسبيريةً، والأقلّ دانتيةً، لأنّه متبدّل على أعلى الدرجات. إنّ تشوسر يرث هويةَ الدجّالين

وبائعي الغفران من أدب زمانه وواقعه، بيد أنّ الشخصية المميزة لرجله، بائع الغفران، تبدو لي من أكثر ابتكاراته إدهاشاً.

يرتحل بائعو الغفران من مكان إلى آخر، يبيعون صكوكاً عن الذّنوب في تحدّ للقانون الكنسي، ولكن مع تستّرٍ واضحٍ من جانب الكنيسة. وبصفتهم أناساً عاديين، ليس من المفترض أن يضطلع بائعو الغفران بالمواعظ، لكنّهم يفعلون ذلك، وبائع الغفران لدى تشوسر واعظ كبير، يتفوّق على أيّ مبشّر ديني تلفزيوني في المشهد الأميركي الحالي. وينقسم النقّاد حول الطبيعة الجنسية لبائع الغفران: هل هو مخصيّ، أم مخنّث، أم شاذّ جنسياً؟ أغامر بالقول أن لا علاقة له بكلّ ما سبق، وفي كلّ الأحوال، كان تشوسر حريصاً على حرماننا من المعرفة بدقّة تامّة. وإزاء الحجّاج التسعة والعشرين، يبرز الأكثر شبهةً، لكنه الأكثر ذكاءً، ويكادُ يقف نداً لتشوسر، الحاجّ الذي يحمل الرقم ثلاثين. إنّ مواهب بائع الغفران قوية حقاً حتى أننا نجد أنفسنا مجبرين على التساؤل عن بقائه مدّة طويلة في الطليعة، لا يقولُ خلالها أيّ شيء؛ إنّه منافق ديني عن سابق علم، ويتاجر بتذكارات مشكوك في صحّتها، ويتجرّأ على المتاجرة بالخلاص الذي شرّعه يسوع، ومع ذلك فهو يمثّلُ وعياً روحانياً حقيقياً، تسنده مخيّلة دينية قوية.

قلب الظلام، الاستعارة الغامضة لدى جوزيف كونراد، هو مجازٌ مناسبٌ جداً لبائع الغفران الشّيطاني، الذي يقفُ نداً لأحفاده المتخيّلين، بصفته يمثل نوعاً من الجحيم الإشكالي، الفاسق، الغنيّ بالمخيّلة إلى أعلى درجة. يقول أحد نقّاد تشوسر، وهو ر. أ. شوف، عن بائع الغفران: "يبيع نفسَه، وفعلَه، كلّ يوم، بحكمِ مهنتِهِ، ولكنه يعرف، إذا حكمنا عليه من خلال نسقِ هوسِهِ، أنّه يندمُ لأنّه لا يستطيع أن يسترجعَ نفسه". إنّ ما يعرفه هو أنّ ممارساته، بغضّ النظر عن كونها مدهشة، لا تستطيع أن تخلّصَه أو تحرّرَه، ونبدأ نرتاب، ونحن نتأمّل كلامَه وحكايتَه، بأنّ ثمّة شيئاً ما، خارج الجشع، وخارج فخر القيام بالوعظ بقوّة، قد ساقه إلى عملِ حياتِه كمخادعٍ محترفٍ. لا يمكننا أن نعرف أبداً ما الذي دفع تشوسر إلى ابتكار هذا العدمي الأوّل، على الأقلّ في الأدب، لكنني أجدُ المفارقة التي يسوقها ج. ك. تشسترتون، غنيةً بالإيحاءات:

"لقد كان جيفري تشوسر ما لم يكنه بالضّبط "بائع الغفران اللطيف"- كان بائعَ غفران لطيفاً. لكنّنا سوف نسيء فهمَ جميع الرّجال في ذاك المجتمع الطّريف، والمعقّد نسبياً إذا نحن لم ندرك، بمعنى ما، أن أطوارهم الغريبة مرتبطة بالمركز ذاته. إنّ الفساد الرّسمي لبائع الغفران السيّئ، والأنس اللاّرسمي لبائع الغفران الصّالح، ينبثقان من الاغراءات الغريبة والديبلوماسيات الصّعبة للنظام الدّيني نفسه. انبثاق سببه أنّ النظام ليس بسيطاً، بالمعنى الطّهراني. كان من المعتاد، حتى في عقول أكثر جديةً من عقل تشوسر، رؤية (إذا صحّ التعبير) جانبين من الإثم: عرضيّ يمكن الصفح عنه، وآخر مختلف في تحدّره الأخلاقي من الإثم القاتل. لقد كان الخلطُ بين هذين التمييزين سبباً في ظهور أشكال التشويه والفساد، والذي تجسّد ببراعة في الشّخصية السّافرة لبائع الغفران، وتحديداً ممارسة أشكال الغفران المنبثقة من نظرية الغفران. ولكن انطلاقاً من استخدام ذاك النوع من التمييز، نجد رجلاً مثل تشوسر يحقّق تلك العادة من العقل المتوازن والدقيق، وعادة النظر إلى الأشياء من جميع جوانبها، والقدرة على الإدراك بأنّه حتّى الشرّ له الحقّ بأن يحتلّ مكاناً في هرمية الشّرور، والإدراكَ أيضاً، على الأقلّ، بأنه في الحالة النسبية الجهنّمية للجحيم والمطهر ثمة أشياء يتعذّر الصّفح عنها، أكثر من بائع الغفران.

ينسبُ تشسترتون إلى تشوسر تعدّدية في الرؤيا تمخّضت عن الواقع المهيمن للعقيدة الكاثوليكية القروسطية فقط. وبغضّ النظر عن الجذر، فإنّ التعدّدية في الرّؤيا تهمّ شعرياً أكثر مما تهمّ العقيدة. إن تأرجحَ هذه التعدّدية يطلقُ سراح بائع الغفران، الشّخصية التي تدلّلُ على حدود السّخرية التشوسرية. وفي العموم، نجد تشوسر شاعراً هزلياً حقيقياً، بالمعنى الذي نفهمه من الكوميديا (المعنى الشكسبيري). إنّ استهلالَ بائع الغفران، كمثلِ حكايته، ليس هزلياً، بل مميتاً. إنّه، وكما يقول، "رجلٌ شريرٌ تماماً"، لكنهّ عبقري أيضاً- وكلمة أقلّ لن تفي بالغرض، بخصوص شخصية بائع الفغران، وشخصية إياغو، من بعده. ومثل إياغو، يجمع بائع الغفران بين مواهب المسرحيّ، والسّارد، والممثل، والمخرج، ومثل إياغو أيضاً، يبرزُ بائع الغفران نفسانياً أخلاقياً رفيعاً، ونفسانياً

عميقاً رائداً. يرمي بائع الغفران، وإياغو، وإدموند، لعناتهم على ضحاياهم، ولا يستثنوننا نحن أيضاً. ويعلنون صراحةً خداعَهم، ولكن لنا فقط، وفي حالة بـائع الغفران، يعلنُها لحجّاج كانتربري، كوسطاء بالنيابة عنّا. إنّ استمتاعهم بقدراتهم الفكرية، وبالشرّ الكامن فيهم، يأسرُ ألبابَنا، مثلما يفعل دائمـاً كـلّ تـوهّج أدبي صارخ. تجذبنا الحيوية السلبية لبائع الغفران، وإياغو، وإدموند، مثلمـا تفعـل الحيوية الإيجابية للزوجة أليس، وبانرج، وفولستاف. ونستجيبُ للطاقة، مثلمـا يؤكّد وليام هازليت في مقاله "عن الشّعر عموماً":

"نرى الشيءَ بأنفسنا، ونعرضُهُ للآخرين كما نشعرُ به موجـوداً، وكمـا نُجبَـر على التفكير فيه، بـالرّغم مـن أنفسـنا. تعطـي المخيّلـة، مـن خـلال تجسـيدها وتحويلها الشّيء إلى شكل، طمأنينة واضحة لشغف الإرادة، الملحّ والغامض.- نحن لا نرغب للشيء أن يكون كذلك، لكننا نرغب أن نراه كما هو. لأنّ المعرفة هي قدرة واعية؛ والعقل لا يصبح في هذه الحالة مغفّلاً، بالرغم من أنه قد يكون ضحيةً لصوت الحماقة".

وعن إياغو كتَبَ هازليت: "إنّه غافل تماماً أو تقريباً عن قدره مثلما هـو غافـل عن أقدار الآخرين. يخوض كلّ المخاطر من أجل فائدة سخيفة، مشكوك فيها، كما أنّه المغفّل والضحية لعاطفِتِه المتحكّمة"- وكلّ هذا، بالتساوي، جديرٌ ببائع الغفران. إياغو وبائع الغفران يصيباننا بالعدوى، مثلما يفهم شكسـبير وتشوسـر هذا جيداً. نستمتعُ باختراعات بائع الغفران، وبخاصة "تذكاراته المقدّسة": أغطية زجاجية مملوءة بالخرق والعظـام والقفّـازات السّـحرية. ونشـاركه في تلـذّذه في التبرُّؤ من كلّ النتائج الأخلاقية لمواعظه:

"يداي ولساني تنطلق بسرعة كبيرة
حتى أنّها لمتعةٌ رؤيةُ عملي.
عن الجشع، ولعنات مماثلة،
تدور كلّ مواعظي، من أجل جعل المرءِ كريماً،
وتسوية حساباته، وتحديداً أمامي.

نيّتي ليست إلاّ للرّبح
ولا علاقةَ لها إطلاقاً بتصحيح الإثم:
لا أكترثُ البتّة متى سوف يُدفَنون
رغم أنّ أرواحهم مدفونة، ومعفّرة بالسّواد!".

إنّها متعة لنا أن نسمع هذا، ونراه من خلال سماعِنا. بل ثمّة متعة أعمق تأتي من قراءة رائعة بائع الغفران، أو حكايته، وفيها نلتقي ثلاثة سكارى، أو صبية ماجنين، في ماخور، يتحوّلون إلى ملائكة من راكبي الدرّاجات في الجحيم، يعقدون العزمَ على ذبحِ الموتِ نفسه، حيث زمن الطاعون عندئذٍ، والموتُ نشط جدّاً. يلتقون رجلاً فقيراً، طاعناً في السنّ، إلى ما لا نهاية، ويطلبُ شيئاً واحداً فقط، وهو العودةُ إلى أمّه، الأرض:

"وعلى الأرضِ، التي هي بوابة أمّي،
أطرقُ بعصاي، صباحاً ومساءً،
وأقول: "من فضلكِ، أمّي، اسمحي لي بالدخول!"".

مهدّداً من قطّاع الطّريق هؤلاء، يدلّهم الرجل العجوز، الذكي جداً، إلى حيث سيجدون الموت في هيئة كومة من النقود الذهبية، تحت شجرة بلّوط. يتآمرُ اثنان منهم لقتلِ الأصغر سنّاً، ولكن ليس قبل أن يسمّمَ هذا الأخير نبيذهما. تتحقّق أمنية الرجل العجوز، لكننا نظلّ في حيرة من أمرنا حول هويته. من الواضح أنّه من اختراعِ تشوسر، وهذا يعني، أنه داخل "حكايات كانتربري"، إنّما هو نتاج عبقرية بائع الغفران. رجلٌ متسكّع عجوزٌ، يدخل في تحالفٍ واضح مع الموت، بالرّغم من أنه هو نفسه، وعلى نقيض رغبته، لا يستطيع أن يموت، يدلّ الآخرين على ثروة إمّا أنه يحتقرها أو أنه خلّفها وراءه. هنا يقرن النقّاد هذه الشخصية بأسطورة اليهودي التائه. هل يخشى بائع الغفران، الذي يعي أنه يواجه الإدانة، أن يصبح تائهاً آخر؟ وبصفته تصوّراً من تصوّرات بائع الغفران، يكشف الرّجل العجوز، الغريب، خواء تبجّحات بائع الغفران عن أنّ الجشع المادي هو وحده الذي يشكّل دافعاً لسلوك حياة الخداع. إنّ دافعه الحقيقي هو فضح

الذّات، وهدم الذّات، وإدانة الذات. إنه متشوّق إلى قدره، وإلاّ ما عليه سوى أن يؤجّلَ اليأسَ، والتضحيةَ بالذّات، من خلال تحمّله الموت الصغير الذي تجلبه الإهانة، على يد مضيفه المخادع أمام جمهرة الحجّاج.

العبور من التشوّق إلى القدر كشرطٍ، إلى هدم الذات كفعلٍ، يجري لدى بائع الغفران لأنه يسترق السمعَ إلى نفسه، ما يجعله يفعّل إرادة النفي، على هذا الأساس. أجد هذه اللحظة مثيرة، على نحو خاص، لأنني أعتقد بأنّها كانت، بالنسبة إلى شكسبير، لحظةً مفصليةً للتنقيح أو المراجعة الشعرية، انبثق عنها الكثير مما هو أصيل في طريقة تجسيد الشخصية الإنسانية، والإدراك الإنساني، والكينونة الإنسانية. لم تكن شخصية بانداروس، الوسيط الملغز في عمل تشوسر "ترويلوس وكريسيد"، كافيةً للعب دور السلف لشخصيتي إياغو وإدموند، فباندارس المراوغ يتحلّى بطبيعة خيّرة جداً، ونيّاته أكثر إيجابيةً. ولكن، ها هو بائع الغفران، يعبّر عن ردّة فعله تجاه فصاحته، لدى وصوله إلى خاتمة حكايته المرعبة، عارضاً خدماته المهنية على زملائه الحجّاج:

"بالصّدفة قد يسقطُ واحدٌ أو اثنان

عن ظهرِ حصانه، ويقصمُ رقبتَه إلى نصفين.

انظروا أيّ أمانٍ أوفّره لكم

حيث أنا الآن بين ظهرانيكم،

وقد أمتحنكم، صغاراً وكباراً،

حين تهجرُ الرّوحُ الجسدَ.

أنصحُ أن يبدأ مضيفنا أوّلاً،

لأنّه الأكثر بينكم اكتنافاً بالذنوب.

تقدّم، يا سيدي المضيف، وقدّم واحدةً حالاً،

وسوف تقبّلُ التذكارات، الواحدة تلو الأخرى.

أجل، أربعة بنسات: افتح جزدانكَ حالاً."

الاستفزاز الملموس لهذا الخطاب يستجلبُ ردّاً عنيفاً، بل يستلزم، في الحقيقة، ذاك الردّ، حين يتوجّهُ الخطابُ إلى المضيف، القادر وحده، من بين جميع الحجّاج، على سحق بائع الغفران الممسوس. في هذه اللّحظة، يجد بائع الغفران نفسه في متاهة يائسة، خارج كل ضبط، منجرفاً بكلّيته أمام قوّة الإيحاء، وحاجته التي لا تتوقّف إلى العقاب. وحين يقترح المضيف، بوحشية، أن يجتثّ ويرمي بعيداً خُصْيَتي بائع الغفران، يخلدُ الواعظُ المهذارُ للصّمت المطبق: "غاضباً جداً، لا ينطقُ بكلمة واحدة". لا أستطيع أن أفصلَ هذا عن القَسَم الأخير لإياغو بأن يخلدَ للصمت: "من الآن فصاعداً لن أنطِقَ بكلمةٍ واحدة." هذان النفيان الرّفيعان يشتركان في مفهوم الفزَع، الذي تصيبنا عدواه، بالرّغم من أنّ الشّخصيتين لا تعرفان، على نحو واعٍ، الفَزَع. إنّ عبقرية إياغو، تنزاح عن مكانها، داخل روحٍ لا تعرف إلاّ الصراع، تماماً مثل بائع الغفران، الذي يمثّل روحاً منزاحةً، مبتهجاً بالخداع، حتّى وهو يهملُ عبقريتَه في استحضارِ رعبِ الأبدية. مثل القدرات المعرفية الخارقة لإدموند وشخصية دوستويفسكي، سفيدريغالوف، فإنّ العنصر الجارح في بائع الغفران، وإياغو، هو الذكاء الفطري، المصرّ على انتهاكِ الثقة. إنّ العظَمَةَ المرتبطةَ بالتقليد، التي يكشف عنها تشوسر، والذي كان يملكُ وحده القدرةَ على تعليم شكسبير أسرارَ تجسيد الشّخصية، ترسو أخيراً في الصّورة الاستشرافية لبائع الغفران، الذي ما تزالُ ذرّيته معنا، في الحياة كما في الأدب.



## -5-
# سرفانتس: لَعِبُ العالم

نعرف عن سرفانتس الإنسان أكثر مما نعرف عن شكسبير، ولا شك أنّ ثمّة المزيد مما يمكن أن نعرفه عنه، لأنّ حياته كانت غنيةً بالحيوية، وشاقّة، وبطولية. لقد حقّق شكسبير نجاحاً مادّياً عظيماً ككاتب مسرحي، ومات ثرياً، وتحقّقت طموحاته الاجتماعية (بغضّ النظر عن طبيعتها). وبالرّغم من الشّعبية الكبيرة لرواية "دون كيخوته"، لم يحقّق سرفانتس أياً من الأرباح منها، ولم يكن محظوظاً مع رعاة الأدب. كانت لديه طموحات واقعية قليلة، واقتصرت على تقديم المعونة لعائلته، وفشل ككاتب مسرحي. لم يكن الشّعر من مواهبه، لكنّ "دون كيخوته" عوّضت عن ذلك. وكأحد معاصري شكسبير (قيل إنّهما ماتا في اليوم ذاته)، فإنّ القاسم المشترك الذي يربطه به هو كونية عبقريته، كما أنّه الصِّنْوُ أو الندّ الوحيد المحتمل لدانتي وشكسبير في التقليد الغربي.

يفكّرُ المرءُ في سرفانتس، بالتواشج مع شكسبير ومونتان، لأنّ ثلاثتهم كتّاب حكمة، ولا يوجد رابعٌ يتّسم بالعقلانية، والاعتدال، والعذوبة، إلاّ إذا تحدّثنا عن موليير، الذي كان، بمعنى من المعاني، بمثابة مونتان آخر، ولِد من جديد، ولكن في جنس أدبي آخر. وفي هذا الصّدد، فإنّ شكسبير وسرفانتس وحدهما يحتلاّن مكان الرّفعة، ولا يمكن لكَ أن تسبقهما، لأنّهما كانا دائماً هناكَ، قبلكَ.

أمام قوّة "دون كيخوته"، لا يشعر القارئ أبداً بالنقص، بل يكبرُ ويتطوّر. هذا لا ينطبقُ، في لحظات كثيرة، على قراءة دانتي أو ميلتون أو حتى سويفت، الذي يبهرني دائماً عمله "حكاية حوض"، والذي أعتبره أهمّ عمل نثري في اللّغة، بعد أعمال شكسبير، ومع ذلك يصدّني دائماً بعيداً عنه. وهذا صحيح أيضاً في تجربة قراءة كافكا، الكاتب المركزي في عصرنا الفوضوي. إنّ شكسبير، مرّة أخرى، هو أقرب شبيهٍ لسرفانتس، وتأخذ بألبابنا تلك القدرة اللامتناهية في

الوقوف على الحياد. وبالرّغم من أنّ سرفانتس حريص بلا انقطاع على البقاء مخلصاً لكاثوليكيته، فإننا لا نقرأ "دون كيخوته" كعملٍ ورِع. ومن المفترض أنّ سرفانتس مسيحي عتيق، ولا يتحدّر من المرتدّين اليهود، أو من المسيحيين الجدد، ولكن، لا يمكننا أن نتيقّنَ من أصوله، مثلما لا نستطيع التكهّن، بدقّة، بطبيعة مواقفه. إنّ تقييم أشكال السّخرية لديه مهمّة مستحيلة، كما أنّ تضييع خيوطها مستحيل أيضاً.

وبالرغم من خدمته الحربية البطولية (فَقَدَ القدرةَ على استخدام يده اليسرى نهائياً خلال المعركة البحرية العظيمة، يبانتو، ضدّ الأتراك)، لا بدّ أن القلق كان يساور سرفانتس تجاه محاكم التفتيش، وحركة المناهضين للإصلاح. إنّ أشكال جنون دون كيخوته تمنحُه، مع مبدعه سرفانتس، شيئاً من إباحيات المهرّج، ما يعيدنا إلى شخصية المهرّج في "الملك لير"، هذا العمل الذي عُرِض بالتزامن مع نشر الجزء الأول من "دون كيخوته". إنّ سرفانتس هو بالتأكيد تلميذ لإيراموس، الإنسانوي الهولندي، الذي تركت كتاباته، حول الجوّانية المسيحية، أثراً عميقاً في "المرتدّين"، الذين وقعوا بين يهودية، أُجبِروا على نبذها، ونظام مسيحي جعل منهم مواطنين من الدّرجة الثانية. ثمّ إنّ عائلة سرفانتس تكتظّ بالأطباء، وهي مهنة يهودية شعبية في إسبانيا، قبل شيوع حالات الطّرد، والإجبار القسري على الارتداد عن الدين، في العام 1492. وبعد مرور قرن، بدا سرفانتس مسكوناً بتلك السنة المرعبة، التي خلّفَت أذىً كبيراً على اليهود والعرب المغاربة وعلى سلامة إسبانيا كاقتصاد ومجتمع.

لا يوجد قارئان اثنان يقرآن النصّ عينَه من "دون كيخوته"، وأكثر النقّاد تميّزاً فشلوا في الاجماع على المزايا الجوهرية للكتاب. وقد رأى إريك أورباخ أن ليس لها نظيرٌ في تمثيل الواقع العادي بوصفه بهجة مستمرة. وبعد أن انتهيت من إعادة قراءة "دون كيخوته"، وجدتني أرتعشُ من عدم قدرتي على إيجاد ما أسماهُ أورباخ "بهجة كونية، متعدّدة الطبقات، لا نقدية، ولا إشكالية." حتى أنّ عبارة "مصطلحات رمزية وتراجيدية،" بدت مزيّفة بالنسبة إلى أورباخ، حين تريد أن

تصنّف جنون البطل. أمام هذا الزّعم، أضعُ واحداً من أكثر المكابدين دون كيخوتيةً، وأكثرهم سخاءً نقدياً، وهو الأديب من منطقة الباسك، ميغيل دي يونامونو، الذي يتأسّس "حسّه التراجيدي بالحياة" على علاقته الحميمة برائعة سرفانتس، التي أزاحت الإنجيل، برأي يونامونو، لتصبح هي بمثابة الكتاب المقدّس الإسباني. لقد أطلق عليه يونامونو اسم "ربّنا دون كيخوته"، وهو كافكا قبل كافكا، لأنّ جنونه يأتي من عقيدة يطلق عليها كافكا لاحقاً فكرة "ما لا يُهدَم". ويرى يونامونو، ذاك الفارس ذو التقاطيع الحزينة، مغامراً يسعى للبقاء، وجنونه حملة مقدّسة ضدّ الموت: "عظيمٌ هو جنون دون كيخوته، عظيمٌ لأنّ الجذرَ الذي أورقَ منه عظيمٌ: الشّوق الذي لا ينطفئ إلى البقاء، مصدرُ أكثر الحماقات بذخاً، وأكثر الأفعال بطوليةً".

من هذا المنظور، فإنّ جنون الدون هو رفضه قبول ما سمّاه فرويد "اختبار الواقع" أو مبدأ الواقع. حين يصبح دون كيخوته صديقاً لضرورةِ الموت، يموتُ بعد وقت قصير، عائداً إلى المسيحية التي لطالما اعتُبرت عقيدة موت- ليس فقط من قبل يونامونو من بين الرؤيويّين الإسبان. إنّ بهجة الكتاب، بالنسبة إلى يونامونو، عائدة حصرياً إلى سانشو بانزا، الذي يطهّر ملاكَه، دون كيخوته، ويتبع راضياً الفارس الحزين في كلّ مغامرة عجيبة، لا معقولة. هذه القراءة، قريبة مرّة أخرى، من أمثولة كافكا، غير العادية، "الحقيقة عن سانشو بانزا"، وفيها نجد أنّ سانشو هو الذي التهمَ جميع قصص الرّومانس عن الفروسية، حتى يفارقه الجنّي، الذي يشخّصه باسم دون، مع بدء مغامراته، مع سانشو الذي يتبعُهُ. ربما كان كافكا يريد أن يحوّل "دون كيخوته" إلى نكتة يهودية، طويلة ولكن مريرة، وربما كان ذلك أكثر إخلاصاً للكتاب من قراءته مع أورباخ كبهجةٍ لا تكدّرها شائبة.

قد تكون مسرحية "هاملت" وحدها حظيت بتفسيرات متعدّدة وكثيرة، كتلك التي حظيت بها رواية "دون كيخوته". لا أحد منّا يمكنه أن يطهّر هاملت من مفسّريه الرومنطيقيين، وبالمقابل، ألهمَ دون كيخوته مدرسةً رومانسية، متنوعة

ومستمرّة، من النقد، والعديدَ من الكتب والمقالات التي تعارض تلك النزعة المثالية المفترضة في رؤية بطل سرفانتس. إنّ الرومنطيقيين (ولا أستثني نفسي) يرون إلى دون كيخوته كبطل، وليس كمهرّج، ويرفضون قراءة الكتاب بوصفه هجاءً، ويجدون في العمل موقفاً رؤيوياً أو ميتافيزيقياً، تجاه رحلة دون كيخوته، التي جعلت التأثير السرفانتي في "موبي ديك" يبدو طبيعياً تماماً. بدءاً من الناقد والفيلسوف الألماني شلينغ، عام 1802، وصولاً إلى مسرحية برودوي الغنائية "رجل لا مانشا"، عام 1966، ثمة تمجيد متواصل لرحلة الحلم المستحيلة. والروائيون هم المنافحون الرئيسيون عن تلك النظرة الاحتفالية لدون كيخوته: وقائمة المعجبين المتحمّسين تضمّ فيلدينغ، وسموليت، وستيرن في إنكلترا، وغوته وثوماس مان في ألمانيا، وستندال وفلوبير في فرنسا، وملفل ومارك توين في الولايات المتحدة الأميركية، وتقريباً جلّ أدباء أميركا اللاتينية. وقد أصرّ دوستويفسكي، الذي يبدو أقلّ الكتّاب سرفانتيةً، على أنّ شخصية الأمير مشكين في روايته "المعتوه" مبنيةٌ على نموذج دون كيخوته. ومنذ أن أعطى العديد من النقّاد تجربة سرفانتس المثيرة براءةَ اختراع الرّواية، على نقيض السّرد المعنيّ بحياة التشرّد، فإنّ الإعجاب المنقطع النظير به من قِبل العديد من الروائيين اللاّحقين له ما يبرّره، وما العواطف الجيّاشة التي أثارها الكتاب، لدى فلوبير وستندال على وجه الخصوص، سوى شهادات فائقة للمنجَز الذي يمثّله.

أنا نفسي انجذبتُ إلى يونامونو حين قرأتُ "دون كيخوته"، لأنّ قلب الكتاب، بالنسبة إليّ، هو تمجيده وكشفه عن الفردانية البطولية لدى كلّ من دون كيخوته وسانشو. لقد فضّل يونامونو، وعلى نحو معكوس، الدون على سرفانتس، وهنا أجد نفسي أختلف معه، لأنه ما من كاتب آخر أقام علاقةً حميمة مع بطله تفوقُ علاقةَ سرفانتس به. لكم نتمنّى أن نعرفَ ماذا كان رأي شكسبير بهاملت، لكنّنا نعرف توّاً الكثير عن الأثر الذي تركه دون كيخوته في سرفانتس، حتى وإن ظلّت معرفتنا غير مباشرة. لقد ابتكر سرفانتس طرائق متعددة، لا تنتهي، في قطعِ سرده، ليجبرَ القارئ على سرد القصّة بالنيابة عن المؤلّف المحترس. إنّ السّحرة الماكرين، الأشرار، الذي يعملون، افتراضاً،

بلا انقطاع، لإحباط دون كيخوته، الذي لا يُقهر، يتمّ استثمارهم أيضاً لجعلنا قرّاءً منخرطين، على نحو غير عادي. ويفترض دون كيخوته أنّ السحرة موجودون، ويدرك سرفانتس، براغماتياً، أنّهم عناصر مفصلية في تكوين لغته. كلّ شيء يتبدّل من خلال السّحر، وكلّ شيء هو نواحُ دون كيخوته، والسّاحرُ الخبيث هو سرفانتس نفسه. لقد قرأت شخصياته جميع القصص التي تناقلتها بعضها عن بعض، والقسم الثاني من الرواية يُعنى بردود أفعالها تجاه ما قرأته في الجزء الأول. وتغتني تجربة القارئ، إلى حدّ بعيد، على إثر تلك الاستجابة المعقّدة، حتى عندما يرفض دون كيخوته، معانداً، أن يتعلّم، مع أنّ هذا الرّفض مرتبط بـ"جنونه" وليس بالمكانة المتخيّلة لقصص الفروسية التي أودت بعقله. إنّ الدون وسرفانتس يسيران معاً باتجاه نوع جديد من الديالكتيك الأدبي، يتناوب ويتأرجح، في إعلانه جدوى السّرد، وعبثيته معاً، في علاقته بالأحداث الحقيقية. حتى عندما يبدأ دون كيخوته، تدريجاً، في القسم الأول، باستيعاب حدود التخيّل، تنمو كبرياء الذّات لدى سرفانتس كمؤلّف، وتعظم غبطته، تجاه اختراع الدّون وسانشو.

علاقة المحبّة، غير القابلة للمحو، بين كيخوته وسانشو هي عظمة الكتاب، حتىّ أكثر من زخم تجسيدها لوقائع طبيعية واجتماعية. إنّ ما يوحّد بين الدون وتابعه هو انخراطهما المشترك في ما سمّي "نظام الرواية"، وحبّهما المتبادل، النّكِد أحياناً، أحدهما للآخر. ولا أستطيع أن أجد صداقةً مماثلةً في الأدب الغربي كلّه، وبخاصّة تلك التي تستندُ إلى محادثات هزلية فائقة. يلتقط أنغوس فليتشر في كتابه "ألوان العقل" عبق تلك المحادثات:

"ما يجمع كيخوته وسانشو هو نوع محدّد من الحميمية، ومن وجدانيةٍ عاطفية تسمُ محادثاتهما. حين يتحدّثان، ويجادلان بقوة، يوسّع كلّ منهما حقلَ أفكار الآَخر. لا تفلتُ فكرةٌ واحدة، من هذا الجانب أو ذاك، دون إخضاعها للفحص أو للنقد. ومن خلال الاختلاف الدّمث جداً، الذي تكبر دماثته كلّما ازداد الصراع حدّةً بينهما، يؤسّسان لمنطقة من اللّعب الحرّ، تنطلق الأفكار من خلالها حرّةً، لنفكّر ونتأمّل فيها، نحن القرّاء".

إنّ المقطع المفضّل بالنسبة إليّ شخصياً، في التبادل بين سانشو وكيخوته، يقع في الجزء الثاني، الفصل الثامن والعشرين، بعد أن حاكى الفارس السير جون فولستاف في حكمة اللّجوء إلى الحيطة باعتبارها الجانب الأفضل من الشّجاعة. ولسوء الحظّ، كان قراره قد تمخّض عن تركِ سانشو المصدوم تحت رحمة قرية مهتاجة. بعد الحادثة، يندبُ المسكين سانشو، ويقول إنّ كلّ ما في جسدِهِ يوجعُهُ، ليتلقّى مواساةً متحذلقةً من الفارس:

"السببُ في ذلك،" أشار دون كيخوته، "هو بلا شكّ حقيقة أنّ الهراوة التي استخدموها كانت طويلة، وغطّت كامل ظهركَ، حيث تقع تلك الأجزاء التي تؤلمكَ، ولو أنّها نزلت إلى الأسفل أكثر، لكنتَ توجّعت أكثر فأكثر".

"أقسم بالله،" صرخ سانشو، "إنّ عطفكَ أزاحَ ثقلاً كبيراً عن عقلي، وجعل كل شيء يبدو واضحاً وضوحاً كلّيّاً! آه يا جسدي! هل سببُ آلامي مُبهم إلى هذا الحدّ حتى تشرحَ لي أنني أتألّم في كلّ مفصلٍ وصلت إليه الهراوة؟"

المستورُ في هذا التبادل هو الرّابطة بينهما، هما اللّذان يستمتعان، تحت السطح، بحميمية المساواة. ويمكننا أن نؤجّل السؤال عن أيّهما أكثر أصالةً، ونشير إلى أنّ الشخصية المركّبة التي يشتركان في تأليفها هي أكثر أصالةً من أيّ منهما على حِدة. وكثنائي محبّ، ولكنه نكِد، يتوحّد سانشو والدون في رابطة تتجاوز المحبة المتبادلة، واحترامهما الحقيقي، الواحد للآخر. وفي أفضل لحظاتهما، هما رفيقان في نظام اللعب، وهو أفق له قواعده ورؤيته للواقع: يونامونو، مرة أخرى هو الناقد السرفانتي المفيد هنا، لكنّ المنظّر هو جوان هيزينغا، في كتابه القيّم "الإنسان اللاّعب"، 1944، والذي، لا يكاد، يذكر فيه سرفانتس. يبدأ هيزينغا بالتأكيد على أنّ موضوعه، اللّعِب، يجب تمييزه من كلّ من الكوميديا والحماقة: "إنّ صنف الهزل مرتبطٌ بالحماقة، في أعلى وأدنى معنى لتلك الكلمة. اللّعب، على أي حال، ليس أحمق. إنّه يقع خارج مفارقة الحكمة والحماقة".

دون كيخوته ليس مجنوناً ولا أحمق، بل امرؤ يلعبُ دور فارسٍ جوّال. واللّعب نشاط اختياري، على نقيض الجنون أو الحماقة. اللّعب، بحسب هيزينغا، يتحلّى بخصائص أربع: الحرية، النزاهة، الحصرية أو المحدودية، وأخيراً النظام. ويمكنك أن تختبر جميع هذه الخواصّ على الترحال الفروسي للدون، ولكن ليس دائماً على الخدمة المخلصة لسانشو كتابع، لأنّ سانشو أكثر بطئاً في منح نفسه للّعب. يرفعُ الدونُ نفسه إلى مكان وزمان مثاليين، وهو مخلص لحريته، ولنزاهتها وعزلتها وحدودها، حتى يُهزم أخيراً، فيترك اللعبةَ، ويعود إلى "رشده" المسيحي، ويموت. يقول يونامونو عن كيخوته إنه خرج ينشدُ أرضَ آبائه الحقيقيين، وقد وجدها في المنفى. إنّ يونامونو، كما هو دائماً، يفهم ما هو أكثر جوّانيةً في الكتاب العظيم. الدون، مثل اليهود والمغاربة، منفيٌ، ولكن على طريقة المرتدّين قسراً عن دينهم، أي منفيٌ داخلي. يتركُ دون كيخوته قريتَه بحثاً عن بيتِ روحِه في المنفى، لأنه في المنفى فقط يستطيع أن يكون حرّاً.

على أنّ سرفانتس لا يقول لنا أبداً، بشكل صريح، لماذا كان ألونسو كويجانو (يعطي الكتابُ للاسم أكثر من تهجيةٍ مختلفة) هو الأوّلَ الذي يدفعُ نفسه إلى الجنون جرّاء قراءة قصص الفروسية، حتى قرّر الخروج، والتجوال في الطرقات، ليصبح دون كيخوته. ألونسو، هذا الجنتلمان الفقير من لامانشا، يعاني مثلبة واحدة: إنّه قارئ مهووس للأدب الشّعبي السائد، وهذا يتسبّب بطرد الواقع من رأسه. ويصف سرفانتس ألونسو كحالة صافية من الحياة غير المعيشة. إنه عازب، يقترب من سنّ الخمسين، ومن دون تجربة جنسية، برفقة مدبّرة للمنزل، في الأربعين من عمرها، وابنة أخته، في التاسعة عشرة، وصديقيه، راعي أبرشية القرية، ونيكولاس، الحلاّق. وليس بعيداً، تعيش فتاة قروية، هي العنيفة ألدونزا لورنزو، التي أصبحت، من دون معرفة، الموضوع المثالي لأحلامه الفانتازية، التي تعيد تسميتها السّيدة العظيمة، دولسينا ديل توبوسو.

من غير الواضح أنّ الفتاة كانت حقّاً موضوعاً لمسعى الرّجل الصالح. وقد ذهب أحدُ النقّاد إلى حدّ الإيحاء بأنّ كويجانو أُجبر على أن يصبحَ دون كيخوته، بسبب شهوته المكبوتة تجاه ابنة أخته، وهي فكرة لا يمكن العثور عليها في عمل سرفانتس كلّه، لكنها مؤشّر على اليأس الذي يلحقُهُ سرفانتس بنقّاده. كلّ ما يقوله لنا سرفانتس هو أنّ بطله جُنّ، ولم يقدّم لنا أية تفاصيل سريرية على الإطلاق. ويبدو لي أنّ مداخلة يونامونو هي الأفضل عن خسارة دون كيخوته لملكاته العقلية: "لقد فقدها من أجلنا، من أجل فائدتنا، وبالتالي يترك لنا مثالاً يُحتذى عن السّخاء الرّوحي". بمعنى آخر، يُصاب دون كيخوته بالجنون ككفّارة بديلة من غبائنا، ومن فقرنا المُدقع بالمخيّلة.

يتمّ إقناع سانشو، الفلاّح الفقير، بالذهاب كتابع في رحلة الفارس الثانية، التي تنتهي بقضية طواحين الهواء المجيدة. والإغراء، بالنسبة إلى سانشو الصالح، صاحب الذّكاء البطيء، يتمثّل بأنّه سيحكم جزيرةً سيفتحُها الفارسُ من أجله. ويستخدم سرفانتس، لا محالة، السخرية حين يقدّم إلينا سانشو في البداية، على اعتبار أنّه يتمتّع بذكاءٍ خارق، وأنّ رغبته الحقيقية هي تحقيق الشهرة وليس الثروة كحاكم. جوهرياً، ثمة عنصر في شخصية سانشو يحبّذُ نظامَ اللّعب، رغم عدم شعوره بالرّاحة تجاه النتائج المترتبة على اللّعب الكيوختّي. ومثل الدون، يبحث سانشو عن أنا جديدة، وهي فكرة يعتقد الروائي الكوبي أليجو كاربنتير أن سرفانتس هو أوّلُ من ابتدعها. لكنني أقول إنّ شكسبير وسرفانتس عثرا عليها في وقت واحد، والاختلاف بينهما يكمن في أنماط التغيير في شخصياتهما الرئيسية.

إنّ كلاً من دون كيخوته وسانشو بانزا يرى في الآخر محاورَه المثالي؛ وهما يتغيّران من خلال إصغاء أحدهما إلى الآخر. في مسرح شكسبير، يأتي التغيير من خلال استراق السّمع إلى الذات، ومن التأمّل بما سمعه المرء. لا الدون ولا سانشو، قادر على استراق السّمع إلى نفسه، والمثال الكيخوتي والواقع البانزي (نسبة إلى بانزا) قويّان جداً، ولا يتيحان لمعتنقيهما الشكّ، وبالتالي لا يستطيعان أن يستوعبا افتراقهما عن معاييرهما. هما يستطيعان النطق بالتجديف، لكنهما لا

يدركان ما يقولانه. إنّ العظمة التراجيدية للأبطال الشكسبيرين تمتدّ لتصل إلى الملهاة، والتاريخ، والرّومانس، وفي مشاهد التعرّف القصوى يستطيع الباقون على قيد الحياة الإصغاء تماماً إلى ما يقوله الآخرون. وقد طغى تأثير شكسبير على تأثيرِ سرفانتس، وليس فقط في البلدان الناطقة بالإنكليزية. الذّاتيةُ الحديثةُ منشأها شكسبير (وبترارك من قبله). أما دانتي، وسرفانتس، وموليير- الذين يعتمدون على التبادل الداخلي للأحاديث بين شخصياتهم- فيبدون أقلّ طبيعيةً من الذّاتية الشكسبيرية البهيّة، وربمّا كانوا حقاً أقلّ طبيعيةً.

لا يوجد لدى شكسبير ما يوازي الأحاديث المتبادلة بين الدون وسانشو، لأنّ أصدقاءه وعشّاقه لا يصغون تماماً الواحد إلى الآخر. فكِّرْ في مشهد موت أنطونيو، حيث لا تسمع كليوباترا تقريباً سوى نفسها، ولا تسترقُ السّمعَ إلاّ إلى نفسها، ثمّ تأمّل محاولات اللّعب بين فولستاف وهال، حيث يُجبر فولستاف على الدّفاع، لأنّ الأمير دائماً في وضعية الهجوم. هناك استثناءات أكثر لطفاً، مثل روزاليند وسيليا في مسرحية "كما تحبّها"، لكنّهما لا تؤسّسان لعُرف. إنّ الفردانية الشكسبيرية لا يمكن أن تُضاهى، وتترتّب عليها تكلفة عظيمة. الذاتية السرفانتية، التي يمجّدها يونامونو، مشروطة دائماً بالعلاقة الحرّة بين سانشو والدون، حيث يمنح كلّ منهما الآخر فضاءً للعب. إن كلاًّ من شكسبير وسرفانتس بارعان في ابتكار الشخصية، بيد أنّ أعظم الشّخصيات الشكسبيرية- هاملت، لير، إياغو، شايلوك، فولستاف، كليوباترا، بروسبرو- تذوي، أخيراً، في هواء عزلة داخلية. أما دون كيخوته فينقذُهُ سانشو، وسانشو ينقذُهُ الدّون. وصداقتهما تنتمي إلى التقليد، وتغيّر، جزئياً، طبيعةَ التقليد.

ما معنى الجنون إذا كان صاحبه غير قابل للخديعة من رجالٍ ونساء آخرين؟ لا أحد يستغلّ دون كيخوته، حتى كيخوته نفسه. إنّه يتصوّر طواحين الهواء جمهرةً من العمالقة، وعروضَ الدّمى وقائع حقيقية، لكنّك لا تستطيع أن تسخر منه، لأنه يبزّكَ فطنةً. جنونه جنونٌ أدبي وتمكن مقارنته، نفعياً، بالجنون الأدبي، الجزئي فقط، للمتكلّم في الرّومانس الفروسي العظيم للشاعر روبرت براوننغ "تشايلد رولاند إلى البرج المظلم أتى". دون كيخوته مجنون لأنّ نموذجه الأول العظيم،

أورلاندو (رولاند) في عمل أريوستو "المجنون أورلانـدو" يقـع ضـحيّةً لجنـونٍ إيروتيكي. إذاً، كما يبشّر الدّون بسانشو، كذلك يفعـل أمـاديس، وهـو سـلف بطولي آخر. إن كلّ ما يريده تشايلد رولاند هو أن يكون "مناسـباً للفشـل" حـتى عندما يفشل جميع الفرسان الشعراء قبله، واحداً تلو الآخر، في البرج المظلـم. لكن دون كيخوته أكثر حيويةً بكثير من ذلك، فهو يريد أن يفوز، بغضّ النظر عن عدد المرّات التي يواجه فيها إخفاقات مؤلمة. إنّ جنونه، كما يوضّح، استراتيجية شعرية اشتغل عليها كثرٌ قبله، وهو لا يساوي شيئاً، إن لم يكن مجسّداً للتقليد.

كان سرفانتس في أعلى درجـات التـيقّظ تجـاه سـلف إسـباني قريـب جـدّاً، وروابطه الأعمق كانت مع المرتدّ فيرناندو دي روخاس، مؤلّف الدراما السّردية العظيمة "سليستينا"، وهي ليست تماماً عملاً كاثوليكيـاً في نظرتهـا الوحشـية إلى الأخلاق، وافتقارها إلى افتراضات لاهوتية. وقد أشـار سـرفانتس إلى أنّـه كـان يمكـن أن يكـون "كتابـاً إلهيـاً، بحسـب رأيـي، لـو أنّـه أخفـى أكثـر المكـوّنَ الإنساني"، وهو هنا يعني بوضوح رفض الجنسانية الإنسانية قبولهَـا أيـةَ ضـوابط أخلاقية. يفرض دون كيخوته، بالطّبع، ضوابط أخلاقية على رغباتـه الجنسـية، لدرجة أنه كان يمكن أن يكون كاهناً، وبحسـب يونـامونو، لقـد كـان حقّـاً ذاك الكاهن: كـاهن الكنيسـة الإسـبانية الحقيقيـة، الدونكيخوتيـة. إنّ شـوقَ الـدون الدائم إلى المعركة، مهما كانت الصّعاب، هو بوضوح نوع من التسامي للـدافع الجنسي. والموضوع الغامض لرغبته، دولسـينا المسـحورة، هـو المجـد الـذي يجب تحقيقه من خلال العنف، وقد رسمه سرفانتس دائمـاً علـى أنـه نـوعٌ مـن العبث. وسرفانتس، الناجي من معركـة ليبـانتو، وغيرهـا مـن المعـارك، ومـن سنوات طويلة من الأسر علـى يـد المغاربـة (العـرب)، في السّجون الإسبانية (حيث من المحتمل أنّ بـذرة روايـة دون كيخوتـه قـد تشـكّلت) يملـك معرفـةً مباشرةً عن المعركة والأسر. ويريدنا سرفانتس أن ننظر إلى بطولـة دون كيخوتـه الصادمة باحترام عظيم، وبقدرٍ لا بأس به من السّخرية، وهذا موقـفٌ سـرفانتي ليس من السّهل تحليلـه. ولأنّ تجليّـات شـجاعة الـدون صـادمة جـداً تتفـوّق، بشكل مقنع، على شجاعة أيّ من الأبطال في الأدب الغربي.

إن الوقوف المباشر أمام عظمة رواية "دون كيخوته"، لا يمكن أن يذهب بعيداً من دون شجاعة الناقد. إنّ سرفانتس، بالرّغم من مشاعر السّخرية، واقعٌ في غرام دون كيخوته وسانشو بانزا، وكذلك حال أيّ قارئ يحبّ القراءة. وشرحُ الحبّ تمرينٌ عقيمٌ في الحياة، حيث أنّ كلمة "حب" تعني كلّ شيء ولا شيء، في الوقت عينه، لكنّها يجب أن تظلّ احتمالاً عقلانياً بما يخصّ الأدب العظيم. هنا يمكن أن يكون سرفانتس قد لامسَ الكونيّ، حتّى أكثر من شكسبير، وخصوصاً أنّني أحتار كيف أنّ حبي الجمّ لنظير دون كيخوته الوحيد بين الفرسان الرحالّة، السير جون فولستاف، لا يشاركني فيه، بالضرورة، جميع تلامذتي، ناهيك عن جميع زملائي الأساتذة. لا يمكن لأحد أن يصف دون كيخوته بعبارة "بائس عجوز، مقرف ومخبول"، كما كان حكم جورج برنارد شو على فولستاف، بيد أنّ ثمة دائماً نقّاداً لسرفانتس يصرّون على نعت الدّون بالأحمق والمجنون، ويخبروننا بأنّ سرفانتس يوجّه هجاءً "للتمركز الذاتي غير المنضبط" للبطل. لو كان هذا صحيحاً، لما كان ثمة من كتاب، إذ من يريد أن يعرف أيّ شيء عن ألونسو كويجانو الصّالح؟ بعدما فُكّ السّحر عنه، في نهاية النهاية، يموتُ متديّناً، راشداً، وهذا يذكّرني دائماً بأولئك الأصدقاء، في أيام شبابي، الذين، بعد أن أمضو عقوداً في العلاج النفسي، جفّوا وذبلوا، واستنفدوا كلّ العواطف، وأصبحوا مهيَّئين تماماً للموت، تحليلياً، بكامل رشدهم. حتى الجزء الأوّل من الكتاب العظيم لا يمكن أن يكون هجاءً للبطل، والجزء الثاني، كما أصبح معروفاً، مصمّم بطريقة تسمح للقارئ بالتماهي أكثر مع الدّون، ومع سانشو.

بحماس أميركي حقيقي، أطلق هرمان ملفل على دون كيخوته صفة "أحكم الحكماء الذين عاشوا أبداً"، مهملاً، ويا لسعادتنا، الجانبَ التخييلي في تكوين البطل. بالنسبة إلى ملفل، يوجد بين جميع الشّخصيات الأدبية ثلاث شخصيات أصيلة فقط: هاملت، ودون كيخوته، والشّيطان في "الفردوس مفقوداً". وليست شخصية إهاب، ويا للحسرة، هي الرّابعة تماماً- ربمّا لأنها تصهر الثلاث معاً- بيد أن طاقمه اكتسب مناخاً سرفانتياً، هيّأ له ملفل مباشرةً في ترتيب رائع يضع

سرفانتس، على نحو مجنون وشهير، في الوسط، بين عمل بونيان الرؤيوي "رحلةُ المؤمن" والرئيس أندرو جاكسون، بطل كلّ الديموقراطيين الأميركيين:

"وافقني في هذه، أيّها الرّب الديموقراطي العظيم! يا من لم يحرم المدانَ الأدكنَ، بونيان، من اللؤلؤة الصّفراء للشعر، يا من رصّعتَ، بأوراق الذّهب المصكوك، الساعدَ الموشومَ والفقيرَ لسرفانتس العجوز، يا من التقطتَ أندرو جاكسون من بين الحصى، وقذفتَ به فوق فرس الحرب، ورفعته كالرّعد أسمى من كلّ عرش! يا من بتجوالاتك الأرضية الجبّارة كلّها انتقيتَ أبطالكَ المختارين من بين العامة الملكيين، وافقني على هذه، آه، يا ربّ!".

هذه نشوةُ الدّين الأميركي، التي لا علاقة لها كثيراً بالكاثوليكية الحذرة لسرفانتس، ولكن لها علاقة وثيقة بالدّين الإسباني للدونكيخوتية، كما شرحها يونامونو. الشعور التراجيدي بالحياة، الذي اكتشفه يونومانو في "دون كيخوته" هو أيضاً دينُ "موبي ديك". إنّ إهاب شخصية مصابة بالمسّ الأحادي، وكذلك شخصية كيخوته، الأكثر لطفاً، وكلاهما مثاليان معذّبان، ينشدان العدالة، ضمن شروط إنسانية. وهما ليسا لاهوتيَين، ولكنهما إنسانان إلهان، لا إلهيّان. إهاب يريد دمار موبي ديك فقط. والشهرة ليست بذات بال بالنسبة إلى هذا القبطان الصاحبيّ، ولكن الانتقام عنده هو كلّ شيء.

لا أحد يسبّب أذىً لدون كيخوته سوى مجموعة من السّحرة الخرافيين، فنراه يمتصّ جميع الخيبات بصبرٍ لانهائي. ودافع دون كيخوته، بحسب يونامونو، هو الشهرة الأزلية، وقد فُسّرتَ على أنّها "توسّع الشّخصية في الزّمان والمكان". أقرأ ذلك كمعادل دنيوي للبركة في يهويست: حياة أكثر لزمنٍ لا حدود له. إنّ السخاء والصّلاح العفويّين فضيلتان كيخوتيتان. وعيبُه، إن كان ثمة من عيب، هو القناعة الإسبانية في العصر الذهبي بأنّ النصر من خلال السلاح هو كلّ شيء، ولكن، بما أنّه تعرّض للهزيمة مراراً وتكراراً، فإنّ هذا الإخفاق زائل في أسوأ الأحوال.

أخذ يونامونو، مثلي تماماً، على محمل الجدّ رغبةَ الدون المتسامية تجاه ألدونزا لورنزو، وتمجيده لها لاحقاً، كأنّها بياترس أخرى، كدولسينا الملائكية،

ولكن المسحورة، لسوء الحظّ، وهذا يسمح لنا برؤية الفارس من زاوية قريبة جداً من تركيبته المعقّدة. إنه يحيا بالإيمان، في الوقت الذي يعرف فيه، مثلما توضّح اعترافاته الشفّافة، أنه يؤمن بالتخيّلات، مدركاً- وإن في شكلٍ ومضات- بأنها مجرّد تخيّلات. إنّ دولسينا هي مجرّد تخيّل أسمى، ودون كيخوته، القارئ الممسوس، هو شاعر فعلٍ استطاع أن يبتكرَ خرافةً رفيعةً. وبحسب يونامونو، كيخوته شخصية صراعية متناقضة، وهو سلف أولئك السّعاة المهزومين، ممن يتشرّدون في فوضانا، لدى كافكا وبيكيت. إنّ بطلَ "اللاّهدموية" الدنيوية، لم يقصده ربّما سرفانتس نفسه، لكنّه يبلغ الذّروة في تعليق يونامونو الصّارخ. كيخوته هذا هو ممثل ميتافيزيقي، قادر على المغامرة باتخاذ القرار من أجل أن تبقى المثاليةُ حيةً.

مقابل الفارس المثالي، صاحب الإيمان الإيروتيكي جوهرياً، يضع سرفانتس مثالَ المخادع، الشخصية الخارقة، الشكسبيرية بامتياز، جينس دي بسمونت، الذي يظهر للمرّة الأولى في الجزء الأول، الفصل الثاني والعشرين، كأحد السجناء المقودين إلى العبودية، لكنه يظهر ثانيةً في القسم الثاني، الفصلين 25-27، في هيئة السّاحر ماستر بيدرو، ويمارسُ الكهانةَ كقردٍ عرّاف، ثم ينظّمُ عرضاً للدّمى، حياً جداً، حتى أنّ دون كيخوته يتوهّمه واقعاً، فيهاجمه ويحطّم الدّمى. في نموذج جينس، يقدّم لنا سرفانتس شخصيةً متخيّلةً، لا بدّ أنها كانت لتشعر بالرّاحة التامة في العالم السفلي الإليزابيثي، مثلما تشعرُ الآن في الأعماق السفلية لإسبانيا العصر الذهبي. حين التقاه دون كيخوته وسانشو لأوّل مرّة، كان يُقَادُ على الطّريق مع ثلّةٍ أخرى من السّجناء، ممن حكم عليهم الملك للخدمة كعبيد أجراء. المجرمون الآخرون قُيّدت أيديهم، ورُبِطوا معاً من رقابهم بسلسلة حديدية. أما جينس، الأكثر قوّة، فقد رُبط على نحو أكثر فظاظةً، (هنا، يستخدمُ هارولد بلوم النصّ الإنكليزي الذي ترجمه صموئيل بوتنام):

خلف هؤلاء، ظهر رجلٌ في الثلاثين من العمر تقريباً، له مظهرٌ حسنٌ جداً، إلا أنّه عندما ينظر إليكَ تبدو عيناه حولاوين قليلاً. أوثق بالأصفاد بطريقةٍ تختلفُ عن الآخرين، حيث كان يجرّ وراءه سلسلة جدّ ضخمة بحيث أنها التفّت حول

أنحاء جسدِهِ كلّه، مع حلقتين حول الرّقبة، واحدة موثوقة إلى السلسلة، والأخرى موثوقة إلى ما يُعرف بصديقِ حافظ أو قدم صديق، تتدلّى منها قطعتا حديد على الخصر، تنتهيان عند أغلالِ اليدين، اللّتين قُفلتا بجوزتين ثقيلتين، بطريقة لا تسمح له برفع يديه إلى فمه أو خفض رأسه ليصل إلى يديه.

جينس، مثلما يشرح الحرّاس، ذاع صيته كرجل خطير، وجريء، وماكر، وهم يخشون هروبه حتى وهو يرفلُ بالأصفاد. وقد حُكِمَ عليه بالعمل عبداً أجيراً لمدّة عشرة أعوام، وهذا معادل لموته كمواطن. إن عدم قدرة رأسِ جينس ويدِهِ على وصول أحدهما إلى الآخر هو، كما يقول روبرتو غونزاليس إتشفاريا، سخرية موجّهة ضد الكتّاب الذين يؤلّفون روايات التشرّد، ولأنّ المتشرّد الأفّاق، جينس، يعمل على تأليف تاريخه الخاص، كما يعلن متباهياً:

"إذا كنتَ تريد أن تعرف أيّ شيءٍ عن حياتي، اعلمْ أنّني جينس دي بسمونت، الذي كُتِبَتْ قصّةُ حياته بهذه الأصابع التي تراها هنا".

"إنه يقول الحقيقة،" قال الضابط، "لأنه هو الذي كتب قصّته بنفسه، وهي طويلة كما تشتهي، وقد ترك الكتابَ في السّجن، بعد أن رهَنَهُ مقابل مئتي قرش".

"وأنا أفكرّ في استرجاعه،" قال جينس، " حتى وإن كلّفني مئتي دوكاتية ذهبية".

"هل هو حقّاً جيّد إلى هذا الحد؟" استفسر دون كيخوته.

"إنه جيدٌ جداً،" أجاب جينس، "حتى أنه سيغطّي على (لازاريلو دي تورمز)، وغيره من الكتب التي كُتبت أو ستُكتب. ما أريدُ أن أقولَه لكَ هو أنه يتعامل مع الحقائق، والحقائق ممتعة ومسلّية جداً، حتّى أنه لا توجد أكاذيب تعادلها."

"وما عنوانُ الكتاب؟" سأل دون كيخوته.

"حياة جينس دي بسمونت".

"هل انتهيتَ من كتابته؟"

"كيف يمكن أن ينتهي،" قال جينس،" إذا كانت حياتي لم تنتهِ بعد؟"

لقد وضع جينس العنيف مبدأً رفيعاً لنموذج المتشرّد، وهو لا ينطبق على دون كيخوته، رغم أنّ ذاك العمل ينتهي أيضاً بموتِ البطل. بيد أنّ دون كيخوته يموت مجازياً، قبل أن يموت ألونسو كويجانو الصّالح، حرفياً. كتاب "لازاريلو دي تورمز"، وهو النموذج البدئي لرواية التشرّد في الأدب الإسباني، نُشِر للمرّة الأولى في عام 1553، ويظل مقروءاً بشكل رائع، وقد وضع له الشاعر الأميركي و. مروين ترجمة جميلة إلى الإنكليزية عام 1962. ولو كانت قصّة المتبجّح جينس أفضل من هذا لكانت حقاً جيّدةً جداً، ولكنها هي كذلك لأنّها جزء من رواية "دون كيخوته". كان جينس قد حُكِم عليه للعمل كعبد أجير لمدة أربع سنوات، قبل ذلك، لكنه أُنقِذَ من عشر سنوات سجناً عبر التدخّل النبيل لكيخوته المجنون. إنّ جينس، وسواه من المحكومين، يفرّون هرباً، بالرغم من تحذير سانشو اليائس لسيده بأنّ تصرّفه هذا يمثل تحدّياً للملك. وسرفانتس، الذي كان سجيناً لدى المغاربة (العرب) لمدة خمس سنوات، ثم سُجن ثانيةً في إسبانيا بسبب إهماله المزعوم كجابي ضرائب، يعبّر بوضوح عن عاطفة شخصية تتجاوز السّخرية في حديث الدون الذي ترد فيه هذه الجملة الرّنانة: "لن يكون ثمة شحّ في عدد الّذين سيخدمون جلالتَه في ظروف أكثر صفحاً، ولا يبدو لي عدلاً استعباد أولئك الذين خلقهم اللهُ أحراراً".

بعد العراك الصاخب الذي دبّ يهرب الحرّاس، ويأمر الفارس المجرمين المحرّرين بتقديم أنفسهم لدولسينا، من أجل أن يصفوا لها المغامرة. على أن جينس، وبعد أن يحاول التحدّث عقلانياً إلى كيخوته المستشيط غضباً، يقودُ المتهمين المحرّرين في رجم وتعرية منقذهم، الدون، مع سانشو، قبل أن يهربوا ويتواروا عن الأنظار:

"حتى تُرِكوا وحدهم الآن - الحمار، وروسينانتي، وسانشو ودون كيخوته: الحمارُ، كئيبٌ ومتهدّل، يحرّك أذنيه بين الفينة والأخرى، يساوره انطباعٌ بأنّ وابل الحجارة الذي انهمر حولهم لم يتوقّف بعد، وروسينانتي، الممدّد بالقرب من سيّده، لأنه هو الآخر سقط بحجر، وسانشو، يقف عارياً، خائفاً من "الأخوان المقدّسين"، ودون كيخوته، المتبرّم بوجهه، يرى نفسه مهاناً على أيدي أولئك الذين قدّم لهم معروفاً كبيراً".

تبدو لي وجدانية هذا المقطع رهيفة جداً، وهي واحدة من تلك الانطباعات السّرفانتية التي لا تغادر المرءَ أبداً. إنّ يونامونو، المجنون برفعةٍ مثل سيّدِهِ، دون كيخوته، يعلّق بكلّ متعة: "كلّ هذا يجب أن يعلّمنا كيف نحرّر العبيدَ الأجراء، لأنّهم تحديداً لن يكونوا ممتنّين لنا لقاء ذلك." أما كيخوته النادم فلن يوافق ناقده الباسكي الرأيَ، ويقسمُ لسانشو بأنه قد تعلّم الدّرس، وعلى هذا يجيبه تابعه الحصيف: "إذا كانت طبيعتك الخيّرة قد تلقّت تحذيراً حقّاً فأنا مجرّد تركي". وسرفانتس هو الذي تلقّى التحذير، بسبب محبّته لابتكاره الفنيّ الثانوي، ولكن الرّفيع، جينس دي بسمونت، "اللّص والوغد الشّهير"، جينس، الرّجل الواثق والعفريت المشعوذ، المنحرف، هو من يمكن أن نعتبره إحدى شخصيات الإجرام، المنتمية إلى التقليد في الأدب، مثل برنارداين، شخصية شكسبير، في "قياسٌ للقياس" أو شخصية بلزاك، العظيم فوترين. وإذا كان باستطاعة فوترين أن يعود إلى الظهور في هيئة آبي كارلوس هيرارا، فإن جينس يمكن أن يعبّر عن نفسه بصفة ماستر بيدرو، سيّد الدمى. والسّؤال المهمّ الذي يجب أن يُطرَح هو ما الذي أرغم سرفانتس، إضافة إلى الشّعور بكبرياء التأليف، على إعادة جينس دي بسمونت في الجزء الثاني من "دون كيخوته".

يتفق النقّاد، في العموم، على أنّ المقارنة بين جينس والدون، أي بين المخادع المتسكّع والرؤيوي الفروسي، هي، في جزء منها، إقامة تعارض بين جنسين أدبيين، هما رواية التشرّد والرواية بحدّ ذاتها، التي ابتكرها جوهرياً سرفانتس، تماماً مثلما ابتكر شكسبير (الذي لم يعرف التراجيديا الإغريقية، بل عرف بقاياها كما وصلته ناقصةً من طريق سينيكا الرّوماني) التراجيديا الحديثة، والتراجيديا الكوميدية الحديثة أيضاً. وكما هو الحال مع أبطال شكسبير الرئيسيين، فإنّ الجوّانية الحقيقية تتجسّد في شخصية دون كيخوته، بينما بسمونت الوغد يمثل البرّانية الصرفة، بالرّغم من مواهبه العميقة في التخفّي. إنّ جينس ماهر في تغيير هيئتِهِ، إذ ليس بمقدوره أن يتغيّر إلاّ من الخارج. والدون، مثل الشخصيات الشكسبيرية العظيمة، لا يستطيع التوقّف عن التبدّل: هذه هي غاية حواراته الغاضبة، ولكن الحميمة دائماً، مع سانشو المخلص.

ولأنّهما مرتبطان معاً بنظام اللعب، يتحدّان أيضاً في أن يضفي أحدهما على الآخر أنسنة لامتناهية. أزماتهما لا تُحصى، وكيف يمكن لها أن لا تكون كذلك في فلك الدونكيخوتية؟ أحياناً يتردّد سانشو، ويكون على حافة ترك تلك العلاقة، لكنه لا يستطيع ذلك، لأنه، جزئياً، مأخوذٌ بها، ولأنه موثوق برابطة الحبّ، وكذلك حال الدون. ربّما لا يمكن تمييز الحب من نظام اللعب، ولكن هذا ما يجب أن تكون عليه الأمور. ولا شكّ في أنّ أحد الأسباب التي تقف وراء عودة جينس دي بسمونت في الجزء الثاني هو أنه لا يشارك أبداً في اللّعب، حتى كسيّدٍ للدمى.

يدرك كلّ قارئ أنّ الاختلاف بين الجزأين، الأوّل والثاني، من "دون كيخوته"، يكمن في أنّ كلّ شخصية مهمّة في الجزء الثاني مُنحت امتيازاً من اثنين: إما أنّها قرأت الجزءَ الأوّل، أو تدرك أنّها كانت شخصيةً مشاركة فيه. هذا يعطي إطاراً مختلفاً لإعادة ظهور المتشرّد الأفّاق، جينس، حين نصل إلى تلك اللحظة في الجزء الثاني، الفصل الخامس والعشرين، ونلتقي شخصاً يرتدي جلدَ غزال، وجوارب، وبنطالاً قصيراً، وسترةً ضيقةً، مع عصابة من الحرير الأخضر تغطّي إحدى عينيه، والشّطر الجانبي من وجهه. هذا هو ماستر بيدرو قد أتى، كما يقول، مع قردٍ عرّاف، ومشهد إطلاق سراح ميليساندرا، على يد زوجها، الفارس الجوّال الشهير، دون غيفروس، هي ابنة شارلمان، التي وقعت أسيرةً لدى المغاربة العرب، وهو التابع الرئيس لشارلمان.

يقول مالك النُزل الصغير، حيث ينضمّ ماستر بيدرو إلى دون كيخوته وسانشو، عن سيّد الدّمى هذا بأنّه "يتكلّم أكثر من ستة رجال، ويشرب الخمرة أكثر من اثني عشر رجلاً". بعد أن يتعرّف إلى الدون وسانشو، قبولاً بنصيحة القرد العرّاف، (الذي تذهب تكهّناته نحو الوراء من الحاضر إلى الماضي)، يقيمُ جينس-بيدرو عرضَ الدّمى، وهو بالتأكيد أحد الفواصل المجازية المدهشة في رائعة سرفانتس. هنا يأتي التأويل الكلاسيكي من أورتيغا غاسيت، في كتابه "تأمّلات حول كيخوته" عندما يقارن عرض الدمى لماستر بيدرو بعمل فلزاكويز "عذراوات الشّرف"، حيث يقوم الفنّان، أثناء رسمه للملك والملكة، بوضع

الإستوديو الخاصّ به داخل الصورة. إنها ليست الصّورة التي يمكن لدون كيخوته أن يحدّق فيها، فضلاً عن أنه، بالتأكيد، أسوأ متفرّج محتمل لعرض الدمى:

"لدى رؤيته الكثير من المغاربة، وسماعه لتلك الجَلَبة، فكّر دون كيخوته أنه سيكون أمراً جيداً بالنسبة إليه نصرة هؤلاء الفارّين. نهض على قدميه، وصرخ قائلاً: "لن أسمح، وأنا على قيد الحياة، وفي حضوري، بهذا العنف أن يلحق بفارس مشهور وعاشق جريء مثل دون غيفروس. توقّفوا، أيها الرّعاع الأنذال، أوقفوا تعذيبَكم وملاحقتَكم، وإلاّ ستشتبكون معي أنا."

ما إن نطق بهذه الكلمات حتى سحب سيفَه، وبتطويحةٍ واحدة وصل قرب المنصّة، ثمّ بنوبة غضب، مكتومة ومتسارعة، بدأ يُعمِلُ سيفَه ذبحاً بالدّمى المغاربية، محطّماً بعضها، وقاطعاً رؤوسَ أخرى، ملحقاً العطبَ بهذه، ومشوّهاً تلك. ومن بين الضربات المتتالية التي كان يكيلها ضربةٌ سفليةٌ كادت - لو لم ينحنِ وينبطح- تقطعُ رأس ماستر بيدرو، بأسهل مما تُقطَعُ معجونة اللّوز".

الضربة السفلية، التي لا يمكن اعتبارها غير مقصودة، قد تكون هي قلب هذه المداخلة الممتعة. لقد أقحم ماستر بيدرو نفسه بنظامِ اللعب، حيث لا مكان له، وكان لا بدّ أن ينتقمَ اللعبُ لنفسِه من الوغد. لقد قال دون كيخوته لسانشو أن سيّد الدمى لا بدّ أن يكون قد عقد صفقةً مع الشّيطان، لأنّ القرد العرّاف "يجيب فقط عن أسئلةٍ عن الماضي أو الحاضر، وهذه هي حدود معرفة الشّيطان". إنّ ارتياب الفارس من المخادع يستمرّ حين ينتقد أخطاء ماستر بيدرو في إلحاق أجراس الكنيسة بالجوامع المغاربية. ويجعلنا ردّ جينس-بيدرو الدفاعي نتهيأ لتهشيم الدّون للعرض:

"لا تنظر إلى الترّهات، سينيور دون كيخوته، أو تتوقّع أن تكون الأشياء في تمامِ كمالها. أليست آلاف المسرحيات الكوميدية التي تُعرض كل يوم تقريباً مملوءة بالمغالطات والسّخافات، ومع ذلك تستمرّ في عملها، وتحظى، ليس بالتصفيق فقط، بل بالإعجاب أيضاً، وغير ذلك؟ استمرّ، أيها الصبي، ودعه

يتكلّم، فما دمت أحشو جزداني بالنقود، لا يهمّ إن كانت ثمة مغالطات في عرضي، بعدد الذرّات في الشّمس."

وجاء ردّ دون كيخوته موجزاً ومقتضباً: "لقد نطقتَ بالحقيقة." هنا يصبح ماستر بيدرو المنافسَ الأدبي العظيم لسرفانتس، لوب دي فيغا، الشّاعر والمسرحي، الغزير الإنتاج، الذي حظي بنجاح منقطع النظير، وعزّزت نجاحاته المادّية شعورَ سرفانتس بالإخفاق التجاري على خشبة المسرح. إنّ هجوم الفارس على اللّوحة العجينية للأوهام هو بمثابة نقد للذائقة العامّة، وفي الوقت ذاته، تعبير ميتافيزقي عن الإرادة الرؤيوية أو الكيخوتية، التي تجعل التخومَ الفاصلة بين الطبيعة والفنّ أكثر شبحيةً. وقد جاءت ملهاة الفصل مملّحة بهجاء أدبي، لم تخفّف من حدّته النتائج حيث يقوم الدون المخدوع بدفع تعويضات مادية عن خطأه الجسيم، ويلومُ السّحرةَ الأشرار لخداعهم له. إذاً، يتبخّر جينس دي بسمونت من القصّة، لأنه أدّى وظيفتَه، كنقيض أفّاق للفارس الرؤيوي. وتبقى متعة واحدة لنا، وهي حكاية خرافية جمالية، تتردّدُ ارتعاشاتها، كعلامة على المغامرة الكيخوتية التي تكشف عن حدودها من جهة، ومن جهة أخرى، تعبر عن عنادها البطولي لكسر الحواجز وتجاوز معايير التمثيل الأدبي. إنّ جينس، هذا النموذج لشخصية الأفّاق، لا يستطيع التنافس مع الدون، السلف المؤسّس لانتصار الرّواية.

ينقسمُ القرّاء تجاه تفضيلهم الجزء الأول أو الثاني من "دون كيخوته"، ليس لأنّ الجزأين يشكّلان عملين مختلفين فقط، بل لأنّهما ينفصلان أحدهما عن الآخر، ليس تماماً بسبب اختلاف النبرة والموقف، بقدر ما هو اختلاف علاقة الدّون وسانشو بعالمهما. لا أسمعُ أيّ إعياء لدى سرفانتس في الجزء الثاني، (الذي أفضّله) بل يترتّب على الفارس والتابع، على السواء، الحفاظ على وعي جديد بالذات، ويبدو أنّهما ينظران أحياناً إلى هذا كعبءٍ مضمر. أن تعرف أنك شخصية في عملٍ قيد الإنجاز ليس عاملاً مساعداً دائماً في خوض مغامراتك. إنّ دون كيخوته وسانشو، المحاطَين بقرّاءٍ لهزائهما السّابقة، يبقيان، مع ذلك، رابطي الجأش. بل إنّ سانشو يكتسب المزيد من الحماسة، ويتعاظمُ أكثر شعورُ

الصّداقة بين الشّخصيتين. والأفضل من هذا وذاك، أن سانشو حين يدير شؤونه بنفسه، ويشغل، لمدة عشرة أيام، منصب المحافظ، الورع، والأكثر حصافةً، يقرّر الاستقالة، والعودة إلى دون كيخوته، وإلى نفسه. وما حدث لسرفانتس، في هذا الجزء، يؤثّر فيّ أكثر من أيّ شيء آخر، لأنّ علاقته بكتابتِهِ تتغيّر. إنّه في طريقِهِ لمواجهةِ موتِ بطله، وسيموتُ (كما يعرف) شيءٌ فيه بموتِ دون كيخوته، في حين أنّ شيئاً آخر، ربما أكثر عمقاً، سوف يحيا في سانشو بانزا.

إنّ علاقة سرفانتس بكتابه الهائل يصعب حقّاً تصنيفها. وقد رأى ليو سبيتزر في تلك العلاقة نوعاً من منح سلطة، ولو محدودة، للفنّان الأدبي:

"فوق هذا الكون المترامي الأطراف لصنيعِهِ الفني ... تشمخُ الذاتُ الفنّانةُ، وتعتلي عرشَها، ذاتٌ خلاّقةٌ حاضنةٌ للكلّ، كالطبيعة ذاتها، كالله ذاته، قوية، وحكيمة، وصالحة- وخيّرة أيضاً. ... هذا الفنّان يشبهُ الله، لكنّه لم يؤلّه نفسه. ... فسرفانتس ينحني دائماً أمام الحكمة المتسامية لله، مثلما تجسّدت في تعاليم الكنيسة الكاثوليكية، والقانون الناظم للمجتمع والدولة".

سواء أكان سرفانتس ينحدرُ من أصول اليهود، الذين أُجبروا على تغيير دينهم أم لا، فإن انحناءه سيكون بمثابة انتحار له، مثلما يعرفُ سبيتزر هذا جيداً. ومهما قلت في تصنيف "دون كيخوته" فإنّها ليست رواية كاثوليكية مؤمنة، أو أنشودة "العقل المتسامي"، كما يقترح أيضاً سبيتزر. إنّ الضّحكَ المتواصلَ للكتاب هو غالباً كئيبٌ، بل مؤلمٌ، ودون كيخوته هو، في آن واحد، النصير القويّ للمحبّة الإنسانية، ورجلُ الحزن. هل يمكن حقّاً تعريف "الفرَادَة السّرفانتية"؟ يقول إريك أورباخ إنّه "لا يمكن وصفها في كلمات،" لكنّه، مع ذلك، يحاول فعل ذلك بكلّ جرأة:

"إنها ليست الفلسفة؛ وليست الغاية الوعظية؛ إنّها ليست حتّى قضية كائن تحرّكه أحجيةُ الوجود الإنساني، أو جبروتُ المصير، كما هو الحال مع مونتان وشكسبير. إنّه موقف- موقف تجاه العالم، وبالتالي تجاه موضوع فنّه- حيث تلعبُ الشجاعةُ ورباطة الجأش دوراً بارزاً. ومع الغبطة التي يشعرُ بها تجاه

تعدّدية لعبِهِ الحسّي، ثمة كبرياء وتكتّم جنونيان في داخله. يمنعه هذا من أخذ اللّعب على محمل الجدّ".

أعترفُ أنّ هذه الجمل البلاغية الفصيحة لا تصف "دون كيخوته" التي أستمرّ في قراءتها، ويكفي أن أذكر سبباً واحداً هو أنّ سرفانتس يأخذ على محمل الجدّ، بل على نحوٍ ساخر أيضاً، لعبَ العالم، واللّعبَ المضاد لكلّ من دون كيخوته وسانشو بانزا. إنّ العامل السرفانتي يتسم بالتعدّدية تماماً كالعامل الشكسبيري: إنّه يحتوينا، بالرّغم من الاختلافات الحادّة القائمة في ما بيننا. والحكمة هي خاصّية كل من الدون وسانشو، خصوصاً حين يُنظر إليهما معاً، مثلما أنّ الذكاء وامتلاك اللّغة خاصّيتان تميّزان السير جون فولستاف، وهاملت، وروزاليند. إنّ بطلَي سرفانتس هما ببساطة من أعظم الشّخصيات الأدبية في التقليد الغربي برمّته، باستثناء قلّة قليلة (على أبعد تقدير) من الشّخصيات الشكسبرية. وهما من حيث مزجهما الحماقة بالحكمة، وحياديّتهما، لا يُقارَنان إلاّ بأولئك الرّجال والنساء، العصيّين على النسيان، لدى شكسبير. لقد طبّعَنَا سرفانتس مثلما فعل شكسبير: لم يعد بمقدورنا أن نرى ما الذي يجعل "دون كيخوته" على الدوام عملاً فنّياً أصيلاً، وغريباً حتى اللّب. وإذا كان مازال باستطاعة أحد تحديد لَعِب العالم في الأدب العظيم، فيجب، إذاً، أن يكون هنا.

# -6-

# مونتان وموليير:
## سرابيةُ الحقيقة في التقليد

يبدو أنّه لا توجد شخصية واحدة في الأدب الفرنسي تحتل بمفردها مركز الأدب الوطني: لا شكسبير، لا دانتي، لا غوته، لا سرفانتس، لا بوشكين، لا ويتمان. يوجد، بدلاً من ذلك، حشدٌ من الجبابرة، يمكن لأيّ منهم أن يكون مرشّحاً: رابيليه، مونتان، موليير، راسين، روسّو، هوغو، بودلير، فلوبير، بروست. ربما يستطيع المرء أن يبتدع كاتباً مركّباً: مونتان - موليير، ذلك أنّ أعظم كتّاب المقالات هذا كان الأب الرّوحي للنظير الوحيد لشكسبير في خانة المسرح الهزلي.

لقد اعتبر موليير مغامرتَه، تسلية الناس المحترمين، مجازفةً غريبةً، لم يكن شكسبير، الأشمل بين ممثلي أشكال الوعي، يراها على النحو ذاته. لقد كان جمهوره يرحّب بكلّ فواحشه. ولم تكن الملكة إليزابيث بالتأكيد مثل ملك الشمس، لويس الرابع عشر، وحتى جيمس الأوّل، أكثر الملوك الإنكليز نزوعاً إلى المعرفة، لكنه لم يكن من المواظبين الدائمين على حضور مسرح شكسبير، مثلما كان لويس الرابع عشر بالنسبة إلى موليير. ربما قيّد هذا الاعتبار موليير، وإن لم يكن إلى درجة كبيرة، بما أنه مسرحي كوني لا يقلّ شأناً تقريباً عن شكسبير. بل ثمة وشائج مفاجئة تربطه بشكسبير، وتلعب صلتهما المشتركة بمونتان دوراً مهمّاً في هذا الصدد. إنّ نسخة موليير عن هاملت هي ألسِست، بطل "كاره الناس". والشخصيتان تنبثقان من رحم مزايا لدى مونتان، وكلتاهما تبرّران القول المأثور، القاسي والمقلق دائماً، لنيتشه: "ذاك الذي نستطيعُ إيجادَ كلماتٍ له هو شيءٌ ميتٌ توّاً في قلوبِنا. ثمة دائماً نوعٌ من الاحتقار في فعل التكلّم". هذا الاحتقار تجاوزه هاملت في الفصل الخامس، وأخفق فيه ألسِست. إنّ مقولة نيتشه الحارّة تنطبق على فعل الكلام، وليس الكتابة، وبالتالي تربطها علاقة تضادية مع فنّ المقالة لدى مونتان.

إنّ إمرسون، مثل نيتشه، تلميذٌ مُعلَن لمونتان، أبدى رأياً شهيراً في "المقالات": "اجرحْ هذه الكلمات، وسوف تنزفُ. إنّها حيّة وحيوية". وقد أدّى انتصارُ مونتان إلى الدّمج بين نفسه وكتابه، في فعلٍ صريحٍ يُسمّى عليه أصالة فنّية، وهي العبارة الأكثر إيجابيةً في الإنكليزية منها في الفرنسية، حيث أن تكون أصيلاً يعني أن تكون نشازاً. إنّ الأقلّ فرنسيةً في مونتان هو غرابةُ أصالتِه الرّاديكالية، ومع ذلك، فتلك الغرابة هي التي جعلَتْهُ منتمياً إلى التقليد، ليس بالنسبة إلى فرنسا فقط، بل الغرب أيضاً. إنني دائماً أعودُ، وبشيءٍ من الدّهشة الطّازجة، إلى هذه الحقيقة غير المُدركَة عن التقليد الغربي: تنضمّ الأعمال الأدبية إليه بفضل فرادتها، وليس لأنها تتناسبُ بسلاسة مع نظامٍ قائم. ومثل كلّ كاتب كبير، ينتمي إلى التقليد، يدهش مونتان القارئ العادي مع كلّ مواجهة جديدة، لأنّه يخالف كلّ مفهوم مسبّق نحمله عنه. ويمكن النظر إليه كمتشكّك، وإنسانوي، وكاثوليكي، ورواقي، وحتى أبيقوري، وتقريباً كلّ ما تريده.

إنّ اتساع رؤيته وغناها يقتربان، في بعض الأحيان، من الأبعاد الشكسبيرية، ويمكن النظر إليه، بالرغم من أنّه لم يكن يعرف شيئاً عن شكسبير وكان شكسبير يعرف شيئاً ما عنه، على أنّه من أكثر الشّخصيات الشكسبيرية رفعةً، وأوسع من هاملت كذاتٍ مستكشِفةٍ. ومونتان يتغيّر بينما يعيدُ قراءةَ كتابِه وتنقيحه، أكثر، ربّما، من أيّ مثال آخر، فالرّجل هو الكتاب الذي هو الرّجل. لا يوجد كاتبٌ آخر يسترقُ السّمعَ إلى نفسه، برهافةٍ ومثابرة، مثلما يفعل مونتان، ولا يوجد كتابٌ آخر يطرح نفسه كصيرورة مستمرّة مثل كتابه. على أنني لا أستطيع أن أجعل نفسي متآلفاً معه، رغم أنني أقرأه وأعيدُ قراءته باستمرار، ذلك لأنّه معجزةٌ من التبدّل. والتجربة القرائية الوحيدة المعادلة له، حسبما أعرف، هي أن يعيد المرء باستمرار قراءة مذكّرات رالف والدو إمرسون ودفاتره، تلك النسخة الأميركية من مونتان. بيد أنّ دفاترَ إمرسون هي بالضّرورة تمددٌ شاسعٌ، وليس كتاباً، ومقالات مونتان عن الذات كتابٌ. وبالنسبة إلى ناقدٍ أدبي رثائي مثلي، فإنّ كتاب مونتان "مقالات"، يتحلّى بمنزلة الكتب المقدّسة، ويدخل في تنافسٍ مع الإنجيل، والقرآن، ودانتي، وشكسبير. ومن بين جميع الكتّاب الفرنسيين،

بمن فيهم رابيليه وموليير، يبدو مونتان الأقلّ ارتباطاً بثقافة وطنية، رغم أنه، وعلى نحو مفارقٍ، ساهم، إلى حدّ كبير، في تشكيل عقل فرنسا.

إنّ والدة مونتان، التي قلّما يذكرها، تتحدّرُ من عائلة "المرتدّين قسراً عن دينهم"، أولئك اليهود الإسبان الذين اعتنقوا مذهباً جديداً، وتخلّوا عن مرتبة المواطن من الدّرجة الثانية، واستقروا في بوردو. ورغم أنّ مونتان ظلّ كاثوليكياً، فإنّ بعضاً من أنسبائه أصبحوا أتباعاً للمذهب البروتستانتي الكالفيني، وبغضّ النظر عن أيّ نوعٍ من الكتّاب قد أصبح، يظلّ من السّخف اعتبار مونتان كاتباً دينياً. ثمة أكثر من اثنتي عشرة إشارة واقتباس من سقراط لكل ظهور ليسوع في صفحات كتاب مونتان. وحتىّ الناقد الذي يصرّ على اعتبار مونتان كاتباً دينياً كاثوليكياً ليبرالياً، م. أ. سكريتش، يستنتج مؤكداً أنّه، بالنسبة إلى مونتان، "لا يلامسُ الإلهيُ الحياةَ الإنسانيةَ أبداً من دون أن يربكَ النظامَ الطبيعي الذي يشعرُ فيه الإنسان بالطمأنينة". وكرجل معروف، (ضدّ رغبته في معظم الأحيان)، رفض مونتان الانحياز، إلى هذا الطرف أو ذاك، خلال الحروب الأهلية الدينية، التي كانت تندلع حوله، في فرنسا، طوال حياته الرّاشدة. لقد كان افتتانه الشّخصي يذهب إلى هنري النّافاري، رفيقه الغاسكوني، البطل البروتستانتي، الذي اعتنق الكاثوليكية، مثل هنري الرّابع، من أجل أن يحافظ على باريس والمملكة. لو كان مونتان بصحّة أفضل لقبل ربّما دعوة هنري الرابع إلى العمل كأحد مستشاريه، لكنّ القدر ارتأى شيئاً آخر، وتوفّي مؤلّف "مقالات" مواطناً خاصّاً في سنّ الواحدة والخمسين.

لقد ذاعَ صيتُ كتابهِ توّاً في كلّ أنحاء أوروبا، ولم تنقص شعبيته أو يخبو تأثيره أبداً. وإذا كانت النبوءة التي أجازف بها صحيحة، وكنّا على بعد عَقد أو أقلّ من عصر ثيوقراطي جديد، فإنّ مونتان سوف يختفي، ولو لبعض الوقت على الأقلّ. إنّ قوّته تعتمد بشكلٍ فريد على مقدرة القارئ الذكر التماهي مع المؤلّف. ولن يصفح النقّاد النسويون أبداً، على الأرجح، لمونتان، الذي يتجاوز في شوفينته الذكورية فرويد. لقد أعلن فرويد أن النساء أحجية لا تُحلّ، ولكن بالنسبة إلى مونتان لا توجد أحجية على الإطلاق. فإنهنّ في نظره لسن إنساناً،

بالمعنى الذي كان يثمّنُ فيه قيمةَ الإنسان، بل راح يماهي كلّياً بينهنّ وبين الطبيعة. مع ذلك، كان حكيماً جداً، حتّى في زمانه، أن لا يعرفَ من يحمّل اللّوم. هذا هو الاستنتاج المضمر في مقالته المتأخّرة، ذات النفحة الجنسية الرفيعة، (عن بعض أشعار فيرجيل):

"أقول إنّ الذكَر والأنثى مجبولان في قالبٍ واحد، وباستثناء الثقافة والعُرف، فإنّ الاختلاف بينهما ليس كبيراً. يدعو أفلاطون كلا الجنسين، دون تمييز، إلى المشاركة في الدراسات، والبحوث، والوظائف، والأعمال المتعلّقة بالحرب والسلم، في مملكته الفاضلة. والفيلسوف أنتيثينس ألغى كلّ تمييز بين فضائلهنّ وفضائلنا. ومن الأسهل بكثير أن تدينَ أحد الجنسين من أن تعذر آخر. إنه القول القديم: القِدْر تنعتُ الغلاّيةَ بأنّها سوداء".

أقتبسُ، كما سأفعلُ في مجرى هذا الفصل، من الترجمة البليغة للرّاحل دونالد فريم، الذي يبدو لي أيضاً أنّه أفضل شارحٍ لمونتان. يحدّد فريم مركز مونتان المتبدّل في إدراكه التدريجي أننا جميعاً، بمن في ذلك الإنسانويون الذكور، ننتمي إلى القطيع العامّ، وهذا لا يستحقّ أن نصفه بالاكتشاف المثير، ونحن نغذّ الخطى باتجاه العصر الديموقراطي. ويضيف فريم: "لقد كان هذا الموقف راديكالياً حقاً، ولا إنسانوياً، من كاتب متعلّم في عام 1590".

إنّ استرجاع المزيد مما يمكن اعتباره راديكالياً من جانب مونتان في عام 1590 هو ما أقترحُ مقارنته ببليس باسكال، العالم الفرنسي والكاتب الديني الذي ولِد بعد ثلث قرن، في عام 1623. من النادر أن يشير باسكال إلى مونتان دون قلق وسخط، وقد رفض أن يفهم أنّ كاثوليكية مونتان مؤسسة، في الواقع، على شكّهِ المهيمن. وبما أنّ مونتان يصادف المتغيرّات فقط في عالم من الظواهر الأفلاطونية، لم تكن لديه مشكلة المزاوجة بين اعتقاده بأنّ الإله الكاثوليكي غير قابل للتبدّل، وبأنّه يتجاوز معرفتنا. إنّ ربّه ليس مخفياً، ولكن، مع ذلك، لا يمكن الوصول إليه، وبالتالي نحن مجبرون على الانتظار الأبدي، صابرين، منتظرين هبةَ الله بنفسه. في هذه الأثناء، لا نعيش سوى كبشر طبيعيين، سعداء

بشكّنا في العالم الذي نقطن. إنّ إله باسكال، بالمقارنة، مخفيٌّ، ويمكنُ الوصول إليه، في آنٍ واحد، وهذه مفارقة تخلق سياقاً للتراجيديا، كما لدى راسين، لكنها لا تناسب حقلَ الكوميديا، كما لدى موليير. وما كان يمثّله مونتان لموليير يشبه بالتأكيد ما يمثّله باسكال لراسين: الحافز للرؤيا الدرامية. ويمكن أن يكون شكّ مونتان قد ساهم في تقديم الهزلي- المأساوي في "هاملت"، ولكنه، وبسهولة أكبر، يمكن أن يكون قد ساعد على إلهام الكوميديا السّاخرة في "كاره الناس". ولم تكن الرؤيا المأساوية في فرنسا، الممثّلة ببسكال وراسين، جاهزة للتصدير بعد كما هو حال الرؤيا الهزلية الفرنسية لكلّ من مونتان وموليير.

لقد حفّزت المسيحية الجديدة الدوغمائية الشاعر ت. س. إليوت على تفضيل باسكال على مونتان، وهذا بحدّ ذاته خيار روحاني ممكن، لكنّه حكم أدبي يفتقر إلى ما يسنده. لقد قبل إليوت حرجَ تقديم "أفكار" لباسكال، الذي يمثّل حالةً رديئةً من سوء الهضم لمونتان، رديئة لدرجة تصل إلى تخوم ما يمكن أن يسمّيه الكثيرون سرقة أدبية موصوفة. لقد كتب باسكال، مثلما تكهّن البعض، كتابه "أفكار"، وأمامه نسخة مفتوحة من كتاب مونتان "مقالات". وسواء أكان هذا صحيحاً، أم لا، أدبياً، فهذه استعارة شديدة الذّكاء لالتهام باسكال، السّاخط والفجّ، عمل مونتان. إننا تقريباً في حالة تشبه إحدى قصص بورخس الأولى "بيير مينارد، مؤلّف كيخوته"، حيث باسكال هو مينارد، ومونتان هو سرفانتس. هذه واحدة من مقارناتي المفضّلة، شذرة مونتان رقم 358، متبوعة بلحظة عظيمة في مقالة مونتان المفصلية "عن التجربة":

"الإنسان ليس ملاكاً ولا بهيمةً، ومن يودّ أن يتصرّف كملاك، يتصرّف، لسوء الحظّ، كبهيمة".

يريدون أن يخرجوا من أنفسهم ويهربوا من الإنسان. هذا جنونٌ: عوضاً عن أن يصيروا ملائكةً، يتصرّفون كبهائم. وعوضاً عن الارتقاء بأنفسهم، ينحطّون بها.

لمونتان مصادرُهُ، التي ينقّحُها ويتجاوزُها، من خلال وسيط ذاتِه القوية. كل ما بحوزة باسكال آتٍ من مونتان، الذي لا يريدُهُ، لكنّه ممسوس به. والنتيجة

نحسٌ مضاعفٌ: باسكال يوبّخنا جميعاً، ومونتان يتّهم بعضاً منّا بجنونٍ مثالي. باسكال يختزلنا إلى أفعالنا، ومونتان معنيٌ بكينونتنا الجوهرية. لماذا كان باسكال ممسوساً بمونتان؟ يصرّ إليوت على أنّ باسكال درس مونتان من أجل أن يقوّضُه، لكنه لم يستطع فعل ذلك، لأنّ هذا يشبه رمي قنبلة يدوية في الضّباب. مونتان، مثلما يؤكّد لنا إليوت، كان "ضباباً، غازاً، سائلاً، عنصراً غاوياً،" وهذه أغرب محاولة توصيف على الإطلاق يمكن أن تُقدّم لمونتان. إنّ النية وراء استعارة إليوت الماكرة انكشفت حين أصرّ مؤلّف "جريمة في الكاتدرائية" أن مونتان "نجح في التعبير عن شكّ كلّ كائن إنساني"، بمن في ذلك، من دون شكّ، باسكال وإليوت.

أعتقد أنّ هذا ببساطة يجانبُ الصوابَ، ويُنقِصُ من قدر مونتان، الذي لا تنبثق قوته وأصالته من شكّه المحدود فقط، الذي يحرص على أن يبقى شكّاً كاثوليكياً. وبرغم تواضعه السّاخر، يكتب مونتان كشخص فائق الحضور، مثل هاملت أحياناً. إنّ ما يصيبُنا بالعدوى ليس شكّ مونتان النسبي، بل شخصيته الأصيلة والرّفيعة، وتكاد تكون أوّل شخصية يقدّمها كاتبٌ من خلال كتاباته. إنّ والت ويتمان ونورمان ميلر هما حفيدان غير مباشرين لمونتان، ونيتشه وإمرسون من نسله المباشر. وباسكال، المقوّضُ المفترض لمونتان، انتهى به المطافُ، ضدّ إرادته، ضحيةً له. لا ضباب، ولا غاز، ولا سائل، بل إنّ مونتان شخصٌ طبيعي كامل، ولأنه كذلك، كان يمثّل صدمةً لمتسولّي الرّحمة من أمثال باسكال وإليوت، وكلاهما فشل ككاتب هزلي، رغم أنّ كلاً منهما كان ساخراً مهمّاً.

يختار فريم لدراسته عن مونتان عنواناً مفيداً هو "اكتشاف مونتان للإنسان". وبرغم أنّ القرن السادس عشر يمكن أن يبدو زمناً متأخّراً لاكتشاف كهذا، من الصعب ترشيح سلف حقيقي لمونتان، أصعب من إيجاد سلف لفرويد. لقد عزا مونتان، بفرح، كلّ شيء إلى سينيكا وبلوتارك، ومحّصهما تمحيصاً، ولكن للبحث عن مادّة أوّلية فقط. ولا شكّ أنّ مونتان كاتب أصيل، ولم يسبق لأحد غيره أن عبّر عن الوعي الذاتي بذاك الكمال وتلك الجودة. ومعجزةُ مونتان هي أنّه لم يكن البتّة يتحلّى بـ"وعي ذاتي" بالمعنى السّلبي الرّاهن الذي نقصده بتلك

الكلمة. إننا لا نهنّئ أحداً حين نقول "إنّه شخص يتحلّى بوعي ذاتي". إنّ مونتان يتحدّث عن نفسه على مدى ثمان مئة وخمسين صفحة كبيرة، ونشعرُ أنّنا نريد المزيد منه، لأنه يمثّل- ليس كلّ رجل، وبالتأكيد ليس المرأة، ولكن بالتأكيد كلّ شخص يملك الرّغبة، والقدرة، والفرصة لكي يفكّر ويقرأ.

هذه هي موهبته أو حضوره القوي، ومن الصّعب شرح ذلك. وقد رأى إمرسون هذا جيداً، إلاّ أنه لم يستطع تفسيره، ونقّاد مونتان الاختصاصيون أخفقوا هم أيضاً. وبارقة الدّليل الوحيدة التي أعرف هي سقراط بحسب أفلاطون، الذي سكن شبحه مونتان. ويؤمن المؤرّخ السويسري هربرت لوثي بأنّ مونتان بكلّيته يمكن أن تلخّصه إحدى أكثر جمله عفويةً: "حين ألعبُ مع قطّتي من يعرف إن كانت تسلّي نفسَهَا معي أكثر مما أسلّي نفسي معها؟"، هذه خطوة خارج تعدّدية الرؤيا، بل خطوة لعوبة، وسقراطية. ومع ذلك فإنّ سقراط، وهو بحسب أفلاطون فيلسوف الثنائية، يفضّل الرّوح على الجسد، أما مونتان فوحداني، يرفض أن يخدشَ الجسدَ من أجل أن يسعدَ الرّوح. حتّى سقراط لا يكفي كدليل. ما الذي أعطى مونتان الوضوح ليرى ويكتب الحقيقة عن نفسه؟ يتفق معظم القرّاء على أنّ أعظم مقالة لمونتان هي تلك التي يضعها في ختام كتابه، "عن التجربة". أعود إليها طلباً لمعرفة سرّ مونتان، إذا كنتُ قادراً على إيجاده، من حيث المبدأ.

أفضل مقالات إمرسون هي تلك التي يعنونها، بشكل طبيعي، "تجربة"، وفيها نجد لحظة خاصّة، هي الأفضل، بالنسبة إليّ، من بين لحظات كثيرة، توضّح على نحو بليغ ما تعلّمه من سيّده، مونتان: "لا نستطيع أن نقول الشيء القليل عن حاجتنا الأساسية إلى رؤية الأشياء من منظورٍ خاص، مشبعة بتقلّبات مزاجنا. مع ذلك، هل الله مقيم بين هذه الصخور الكئيبةً؟ تلك الحاجة تبتكرُ، في المُثل، فضيلةَ الثّقة بالذات. وعلينا التمسّك بقوة بذاك الفقر، وإن كان فاضحاً، من خلال صحوات الذّات الأكثر قوّةً، وبعد جولات الفعل نمتلكُ محورَنا بثبات أكبر".

كلمة "فقر" هنا هي حاجة تخييلية مثلما ستكون في شعر ولاس ستيفنس. أين يكمن "فقر" مونتان أو حاجته التخييلية، بالنسبة إلى قرّاء "مقالات"؟ الحاجة وحضور الشّخصية هما شيء واحد، ويوصّفان خطَطَه تجاهنا. إنه يخشى كآبتَه وكآبتَنا، ويقدّم حكمته ترياقاً لكلتيهما. كآبتُهُ ذاتُها ممهورةٌ بختمِ التقليد، وحكمتُهُ أضحت كذلك. وعن الكآبة المنتمية إلى التقليد، أحبّ، على وجه الخصوص، الاختصار الذي تقدّمه ماغي كيلغور في دراستها "من حلقة المشاركة إلى أكل لحوم البشر":

"تتطلّبُ الكآبةُ، المرتبطة بنظريات التأثّر بالنجوم، وانصهار القوى الخارجية بالجسد، النظرَ إلى نظريات التأثّر الشّعري، حيث أنها متماهية، منذ بدايتها بالشّخصية الفنية، التي يُنظر إليها، جوهرياً، على أنّها متناقضة. لقد درجت العادةُ على النظر إلى الكآبة بوصفها مزاجاً ومرضاً معاً. إذ من خلال الدّمج بين نظريات، متعارضة أساساً، لغالين وأرسطو، تبرز على أنها اللّعنة والنعمة في آن. إنّها، في آن واحد، علامة على العبقرية، وعلى شيطان شرير، وكلاهما، بالمعنى القديم، روحان متحكّمتان، شرّيرة وصالحة، ولاحقاً، بالمعنى الحديث، خاصيّتان متأصّلتان.

الكآبة، أو التأرجح الفنّي، متعلّقة إلى حدّ كبير بالقلق الجمالي حيال كون المرء ليس ابناً لنفسه، كما هو الحال مع ملاكٍ محطّم وشاعرٍ عظيم، مثل شيطان ميلتون، الذي كان اسمه إبليس قبل سقوطه. تبرز الكآبة، لدى مونتان، مركزيةً، في وقت مبكّر، في الكتاب الأول، في المقالتين الثانية والثالثة- "عن الحزن" و"مشاعرنا تتجاوزنا" لكنّهما لا تخبرانا بالكثير. الكآبة الحقيقية أو المختمرة لدى مونتان تتجاوز تقلّبات التأليف، وتلتفتُ إلى الظلال العظيمة للألم والموت. كانت الصداقة الكبرى، وتقريباً الوحيدة، في حياة مونتان مع إيتين دي لابوتي، التي تكبره بسنتين. بعد ستّ سنوات من الصداقة الحميمة، تموتُ لابوتي فجأةً، في عمر الثانية والثلاثين. ولأنّه لم يكن يريد، ربّما، أن يعاني خسارة مشابهة، لم يسمح مونتان بوجود صداقات حقيقية، بعد هذا الموت. إنّ الرؤيا المسيحية للموت، التي ترى فيه نشازاً، تسبّب به السّقوطُ الأول، ليست واردة في عالم

مونتان. وكما يقول هوغو فريدريك، لم يكن مونتان مهتمّاً بالدخول في جدل مع هذا الموقف المسيحي، بل أهمله على اعتبار أنه لا يقدّم ولا يؤخّر بالنسبة إليه. ورغم شغف مونتان الشديد بسقراط، فإنه لا يؤمن بالمفهوم السّقراطي عن خلودِ الرّوح، فضلاً عن المعتقد المسيحي بالقيامة بعد الموت.

لا شيء يمكن أن يكون أقلّ مسيحيةً (أو أكثر طرافةً) من نصيحة مونتان حول التحضّر للموت، من "عن علم الفِراسة"، الكتاب الثالث، المقالة الثانية عشرة:

"إذا كنتَ لا تعرف كيف تموت، لا تقلق، سوف تعلّمكَ الطبيعةُ ما يجب عليكَ فعله، على الفور، وبكلّ دقّة وكمال. سوف تقومُ عنك بهذا العمل على نحوٍ تامّ، فلا تُتعِب رأسَكَ بشأنه.

نعكّر حياتَنا بالقلق من الموت، وموتَنا بالقلق من الحياة. أحدهما يعذّبنا، والآخر يرعبُنا. إننا لا نحضّر أنفسنا ضدّ الموت، فهذا شيء موقّت جداً. إنّ ربع ساعة من العذاب، بلا نتائج، ولا أذى، لا تستأهلُ أية وصايا. وإذا أردتم الحقيقة، نحن نحضّر أنفسنا ضدّ التحضير للموت".

إن قول الحقيقة، بالنسبة إلى مونتان، هو، في نهاية المطاف، لبّ نصّه "عن التجربة"، المقالة التالية والأخيرة، بعد هذا الإقصاء للموت المسيحي. إنّ الشكّ الطبيعي يستسلم أمام المعرفة الطبيعية، ثم يعود ويلتفت إلى حدود المعروف، وإلى سقراط: "من تجربتي أؤكّد الجهل الإنساني، الذي هو، في رأيي، أكثر الحقائق جلاءً في مدرسة العالم. أولئك الذين لن يستنتجوا جهلهم من مثال عبثيّ كالذي قدّمته، أو من أمثلة أخرى تخصّهم، دعهم يتعرّفوا إليه من خلال سقراط، سيّد السّادة".

إنّ ما يتجاوزُ الجهلَ هو ما سيدعوه فرويد الإدراك بأنّ الأنا هو دائماً أنا جسدي. وتلك حقيقة يصوغها مونتان بطريقة أكثر حذاقةً:

"باختصار، إنّ الأفكار المفرومة التي أدوّنها هنا، ليست سوى تسجيل لمقالات حياتي، وهي، من أجل الصحّة الرّوحية، تُعتبر مثالاً يُحتذى، إذا

أخذتَ بتعاليمها رأساً على عقب. أما بالنسبة إلى الصحّة الجسدية، فلا أحد يمكن أن يقدّم تجربةً أكثر فائدةً منّي، حيث أقدّمها صافيةً، لم يفسدها الفنّ أو التنظير. التجربةُ حقّاً تتسيّدُ في موضوع الدّواء، حيث العقلُ يبسطُ لها الحقل كلّه".

إنّ العقل يهتمّ جدلاً بـ"الكينونة"، والكاتب، كما يصرّ مونتان، لا يصوّر الكينونة، بل العبور فحسب، وصحّتنا الجسديةُ هي قصّةُ عبورٍ فقط. التجربةُ عبورٌ، وهذا ما سيصبحُ فلسفةَ الأدب كلّه بعد مونتان، بدءاً من شكسبير وموليير وانتهاءً ببروست وبيكيت. ولا يسعى مونتان إلى تمثيل أو تجسيد كينونته إلاّ ليكشفَ الحقيقةَ بأنّ الذاتَ تحوّلٌ أو انتقالٌ، أو عبورٌ. إذا كانت الذاتُ حركة، فإنّ مدوّن الذات لا يستطيع أن يتذكّر دائماً ما الذي "أراد أن يقوله". والحكمة ليست هي المعرفة، لأنّ المعرفةَ، وهي بطبيعتها مخادعة، تقع في خانة "ما كنتُ أريدُ قوله". وأن تكون حكيماً يعني أن تتكلّمَ العبورَ. ورغم أنّ مونتان يمتلك دائماً ذاتاً، فإنّ الذاتَ تعبرُ دوماً إلى الذّات، مثلما تنحني النغمةُ أمام نغمة أخرى:

"ينبغي لنا أن نتعلّم ما لا طاقة لنا بتجنّبه. حياتُنا مؤلّفة، مثل تناغم العالم، من أشياء متناقضة، لها نغمات مختلفة، حلوة وقاسية، حادّة ومثلومة، ملساء وخشنة. إذا أحبّ الموسيقيُّ نوعاً واحداً فقط، ماذا يبقى لديه ليقوله؟ ينبغي له أن يتعلّم كيف يستخدم تلك النغمات الكثيرة، ويمزجُها. وكذلك الأمر بالنسبة إلينا حين نتعامل مع الخير أو الشرّ، المنصهرين معاً في حياتنا. إنّ وجودنا مستحيلٌ من دون هذا المزيج، وعنصر واحد لا يقلّ أهميةً عن الآخر. وأن تحاول الرّفس، متمرّداً ضدّ الضّرورة الطبيعية، يعني أن تحاكي حماقة تيسيفون، الذي قبلَ بمباراة رفسٍ مع ثوره.

لا أستطيع أن أقول إنني أقبلُ هذه النصيحة بسهولة، رغم أنني أعرف أنّها الحكمة عينها. مع ذلك، لا يؤذيني، بوصفي أحد الرّافسين، المتمردين ضدّ الضرورة الطبيعة، أن أكون منخرطاً في مباراة رفسٍ مع ثورٍ، ومحكوماً عليّ

بالخسارة. في مونتان، هذا تمهيدٌ لمناقشة صادقة لمعاناته المستمرة مع حصى الكلية، والعزاء السّاخر الذي نطق به عقله إليه: "أنتَ لا تموتُ لأنّك مريض، بل تموتُ لأنّكَ على قيد الحياة. يجهزُ عليكَ الموتُ تماماً حتىّ من دون مساعدة المرض. لقد أجلّت الأمراضُ الموتَ لدى البعض، وعاشوا عمراً أطول بسبب انشغالهم في التفكير بأنّهم يرحلون، وأنّهم يموتون".

لا ندري يقيناً إلى أيّ مدىً يمكن أن تمتدّ السخريةُ هنا، ولكن ما إن نقترب من الصّفحات الأخيرة للمقالة، حتى تحتدم تجربةُ السّخريةِ أكثر فأكثر:

"أنا الذي أتبجّحُ بامتلاك ملذّات الحياة، بكثير من المثابرة والخصوصية، لا أجدُ فيها، حين أتمعّن فيها عن كثب، شيئاً ذا بال سوى الرّيح. ولكن ماذا يعني هذا؟ نحن جميعاً ريحٌ. حتى الرّيح، الأكثر حكمةً منّا، تحبّ أن تتركَ ضجّةً، وتتحركُ هنا أو هناك، راضيةً بوظائفها، من دون أن ترغب في استقرارٍ أو ثباتٍ، فتلك خصائص لا تمتّ لها بصلة".

يعلن مونتان هنا، بحركة متزامنة، القيدَ والحريةَ معاً، بخصوص ملذّات الحياة، والذّات، وعمله (مقالات). يمكننا أن نكون حكماء كالرّيح في عدم الإصرار على خصائص لا نملكها. وبغضّ النظر عن نبرتها السّاخرة، تبقى هذه المقالة دفاعاً عن الذات، وعن الملذّات الطبيعية، وعن كتابة مونتان، في الوقت الذي تعترف فيه بأنّ تلك كانت ظواهر عابرة. ولكن، وكما تذهب إليه المقالة، أن تعيشَ خلال ذاك العبور سيكون كافياً:

"إننا حمقى عظام. "لقد أمضى حياته في العطالة"، نقول، "ليس لديّ ما أعمله اليوم". ماذا، هل أنتَ لم تعش؟ هذا ليس فقط من أكثر مشاغلك جوهريةً، بل هو الأكثر وضوحاً. ... أن نؤلّف شخصيتَنا هو واجبُنا، لا أن نؤلّف كتباً. وأن نفوز، ليس بمعارك وأقاليم، بل بالنظام والسكينة في سلوكنا. رائعتُنا الفنّيةُ، العظيمةُ والمجيدةُ، هي أن نعيش على نحو ملائم".

لهذه الكلمات وقع خاصّ بالنسبة إلى مونتان، وقرّائه الأوائل، لأنّ السياق المباشر لها هو حرب أهلية غاشمة، على جبهات ثلاث: بين العصبة

الكاثوليكية، التي يقودها الغَزيون (Guises)، والبروتستانتيين الذين يقودهم هنري النافاري؛ والملكيين الذين يقودهم هنري الثالث، آخر الملوك الفالوا (Valois). النظام والسكينة، مع ذلك، باتا، إلى الأبد، صعبَي المنال، والعبور يستعيدُ زخمَه. وإذ ترتقي مقالة "عن التجربة" إلى أعلى ذروة لها، تتنافسُ الحكمةُ مع السّخرية، للفوز بالارتقاء البلاغي. ويتم استدعاء سقراط ثانيةً لتقديم التبجيل الكامل له، بعد أن قدّم بملاحظة باهرة: " لا شيء أعظم مما قام به سقراط في سنّ الشيخوخة، حين كان يجد الوقت لأخذ دروس في الرّقص والعزف على الآلات الموسيقية، ويعتبر أنّ وقته ذاك لم يذهب سُدى". عند الحافة الأخيرة من حياته، حاكى مونتان سلوك سقراط، تحت شعار: "كلّما كان امتلاكي للحياة أقصر، جعلتُ منها حياةً أعمق وأكثر كمالاً". إننا نبني موضوعاً يتعلّق بتمجيد الحياة العامّة، وهذا ما أزعج باسكال وجعله يعمد إلى التنقيح، من خلال السرقة، لكننا، في السياق التام، ننبهرُ بها، وننسى باسكال:

"يريدون أن يخرجوا من أنفسهم ويهربوا من الإنسان. هذا جنونٌ: عوضاً عن أن يصيروا ملائكةً، هم يتصرّفون كبهائم. وعوضاً عن الارتقاء بأنفسهم، هم ينحطّون بها. هذه التقلّبات الماورائية تخيفني، مثل الأماكن العالية والمستحيلة الوصول، ولا شيء يصعب عليّ هضمه في حياة سقراط مثل امتلاكه لشياطينه واغتباطه بها، ولا شيء أكثر إنسانيةً لدى أفلاطون من تلك الخواصّ التي يقولون إنه أسماها إلهية. أما بالنسبة إلى علومنا، فإنّ تلك التي ارتفعت إلى الأقاصي تبدو لي الأكثر أرضيةً وانخفاضاً. ولا أجد ما هو أكثر تواضعاً، وأكثر بشريةً، في حياة الإسكندر، من توهّماته عن الخلود. لقد صعقه فيلوتاس الذّكي بجوابه. لقد هنّأه برسالةٍ عن نبوءة جوبيتر آمون التي وضعته بين الآلهة: "في ما يتعلّق بكَ، سأكون سعيداً بذلك، لكنْ ثمّة سبب لأن تشفق على أولئك الرّجال الذين سيعيشون ويطيعون إنساناً غير راضٍ بحدوده كإنسان".

يبدو لي أنّ هذا المقطع يمسّ الحدود القصوى لفنّ المقالة: قوّته رفيعةٌ في رفضه الأفضل- سقراط والإسكندر- في أسوأ لحظاتهما. إنّنا نتجاوزُ كآبة الكاتب، وتقلّباتها، ولا يوجد شعور بالمجيء متأخّرين في مواجهة أولئك

القدماء، الذين يكنّ لهم التبجيل، لكنّه يحكم عليهم بالمقاس الإنساني للحكمة. وكما يقول فريم، لقد أنسَنَ مونتان إنسانيتَه، والحكمة تعتمد على المعرفة التي نتأكّد أننا قادرون على امتلاكها: كيف نعيش. ولكن أن نصوغها بتلك الطريقة يعني أن نضيّعَ مونتان، ونحن بحاجة إلى العودة إلى كتاباته، من أجل أن نجدّد حكمةً، تنتمي إلى التقليد، لا تتوافر لنا في مكان آخر. إنّ مقالة "عن التجربة"، الحكيمة كما هي، تكتسبُ أهميةً أكبر لأنّ تأكيداتها مؤسّسة على موسيقى معرفية، لا يمكن سماعها في أيّ مكانٍ آخر:

"إنه لضربٌ من الكمال، وشيءٌ إلهيٌّ، عملياً، أن نعرف كيف نستمتع بوجودنا على نحو صحيح. إنّنا ننشد شروطاً أخرى لأننا لا نفهم استخدام ما نملكه، ونذهب خارج ذواتنا لأننا لا نفهم ما يقبعُ في الدّاخل. مع ذلك، لا نفعَ من اعتلاء طوّالتين، لأنّنا، ونحن على الطوّالتين، سوف نظلّ نمشي على ساقين. وفوق أعلى العروش في العالم، سنظلّ نجلسُ على كَفَلِنا".

لا بدّ أنّ باسكال قد عانى أمام هذه الرؤيا الهزلية، التي لا تتركُ مدىً لأيّ حنينٍ ميتافيزيقي، أو رهانات الإيمان، أو مأساة الله الذي يخبّئ نفسَه. وإذ نسير متعثّرين نحو عصر ثيوقراطي جديد، فإنّ تلك الجمل الأربع لمونتان تصلح تعويذةً مجازية تطردُ بعيداً تجّار القيامة. يساعدنا مونتان على محورةِ التقليد الغربي، لأنّ القارئ الفرد يستطيع أن يحدّد موقع الذات، بغضّ النظر عن حالة التدهور التي تعانيها، من خلال اعتماد مونتان ككتاب دليل. وحتّى قدوم فرويد، لم يقدّم لنا كاتبٌ دنيوي آخر ما قدّمه مونتان، ويبدو لي الآن أنّ الثناء الذي يمكن أن نقدّمه إلى فرويد هو أن نراه مونتاناً لعصرنا الفوضوي.

الروائي-الشّاعر من العصر الفيكتوري جورج مريديث، الذي كتب كوميديا موليرية رفيعةً في أفضل رواياته "الأناني"، ألّف أيضاً كتاباً أسماه "مقالة عن الكوميديا"، يقدّم موليراً يتوسّط عناصر الطبقة المتوسطة والعليا من جمهوره، ويمثّل أمام البلاط، وأمام البلدة، في آن واحد، إلاّ أن قلبه منصبّ سرّاً على البلدة. ربّما كان هذا توصيفاً مثالياً، بما أنّ موليير هو ابن لمنجّد أثاث، ويبدو،

حتّى أكثر من شكسبير، ابن صانع القفّازات، المسرحي الهزلي للعصر الأرستقراطي. لقد ربط مونتان، في مرحلته الأخيرة، موقفه من الحياة بموقف عامّة الناس، بيد أنّ موليير، مثله مثل شكسبير، من النادر أن يعطينا رؤيا تنفذُ إلى أعمق أهوائه. ولكنه، مثل مونتان، يبرز مؤمناً بالطبيعة، وربّما كان الشكّ دَيْدنه، لكنه، بالتأكيد، مثل شكسبير، كاتب دنيوي.

إنّ الموقف البراغماتي لأرسطوفان يتقاطع مع موقف موليير الجماهيري، الذي، ما عدا ذلك، يكبح الرّوح الأرسطوفانية، التي لا يمكن أن تتناسب مع بلاط لويس الرابع عشر. الله، بالنسبة إلى موليير، تجسّد في ملكه المظفّر الوديع، الذي لولا عطفه ودعمه المتواصل لما كان موليير قادراً على الصمود أمام أعدائه من الحاقدين في باريس. إنّ ملك الشمس هو أحد أركان مسيرة موليير كمسرحي، والرّكن الآخر هو عشقه الدّيني للمسرح، حيث أنّ عمله ككاتب وممثل ورئيس للفرقة، استهلك حياته كلّها. مات موليير ميتةً أسطورية، عام 1673 بعد العرض الرابع من "المريض بالوهم"، المسرحية الهزلية التي كان قد كتبها، وعرضها، ولعب فيها الدور الرئيسي، بالرّغم من مرضه الشديد. كان قد بلغ الخمسين من العمر، وقد أمضى منها ثلاثين عاماً في خدمة المسرح.

إنّ الانزياح، بوصفه جزءاً من التقليد، هو عملية بسيطة إلى حدّ كبير في حياتنا الأكاديمية المحتضَرة، لكن من الصّعب إدارتها في الفضاء العملي للمسرح، حيث لم يكن موليير في خطر أكبر من ذاك المحيق بشكسبير، بما أنّ جمهور المسرح، على نقيض الجمهور الأكاديمي، يمكن دائماً أن يصوّتَ بأقدامه. لهذا السّبب، يمكن لموليير أن يحيا مدّةً أطول، في أميركا، من مونتان، رغم أنّ موليير يقتفي أثر مونتان في تصويره سرابية الحقيقة، وهذا ما لم يرق المثاليين والمؤدلجين، الذين استولوا على الحياة الأكاديمية باسم العدالة الاجتماعية. والطهرانيون الجدد، كالطّهرانيين القدماء، لن يحتضنوا مونتان أو موليير، ولكنّ هذا لا يهمّ كثيراً في حالة موليير. ربما سينجح في إبقاء روح الشكّ لدى مونتان حيةً، خصوصاً ونحن ننقذف إلى عصر ثيوقراطي آخر، حيث قلّة فقط تجد الحقيقةَ سرابيةً، وحيث سيتبخّر مونتان تماماً، على الأرجح، ومعه فرويد.

في مسرحيات موليير الكوميدية، كما في مقالات مونتان، تبرز الحقيقة سرابية، حائرة، نسبية دائماً، ودائماً تتناهبُها مدارس ومعسكرات متعارضة. وبمقدار ما نستطيع أن نغوص في وعي موليير، واضعين جانباً عدم شعوره بالرضى، محلياً، فإنّ إيمانه الواثق بالمسرح يمكن أن يكون قد منحه نزاهةً أو سكينةً، نرغب أيضاً أن نخلعها على شكسبير. مع كلا الكاتبين الرفيعين، لا نعرف بالضبط، وربما كان هذا هو المنطق الطبيعي، أن الرؤيا الهزلية الرفيعة، حين لا تُضيّع شيئاً (كما هو الحال مع موليير)، تكون بالتأكيد مزعجة، بل حتىّ مثيرة للسّخط. لا أستطيع أن أقرأ موليير أو أحضر عرضاً لمسرحية "طرطوف" أو "كاره الناس" من دون التأمّل في أسوأ الخصائص التي أتحلّى بها، وكذلك تلك الخصائص المرعبة التي يتحلّى بها أعدائي. مَن أواجههم لدى موليير هم هؤلاء الممسوسون، ولكن، على نقيض الشخصيات الناشزة القوية لدى بن جونسون، فإنّ متطرّفي موليير لا يُقدّمون كشخصيات كاريكاتورية. إنّها عبقرية فريدة من جانب موليير أن يكتب ما أسمّيه "ملهاة معيارية"، وهذه قد تشي بتناقض في التعبير، لكنّه ربمّا كان تناقضاً مقنعاً.

يشير جاك غوشارنو، في ملاحظة لا تُنسى، إلى أنّ مسرحيات موليير "تُظهِرُ أنّ حياة كلّ واحد منّا رومانسٌ وهزلٌ وعارٌ" ما يجعل المتفرّج "يُقاد إلى حالة من عدم الثقة تجعله لا يستطيع أن يتحاشى الشكّ في نفسه". وباجتهادٍ دقيق يتابع الناقد قائلاً إنّ أعظم مسرحيات موليير تبرهنُ أن الرّوح، "جوهرياً، هي الرّذيلة، مترافقة مع وهم الحرّية". يمكن أن يكون هذا قاسياً بعض الشّيء، بما أنّ ما يكفي من مونتان يبقى في مسرح موليير ليمنحَنا شعوراً بشيء آخر في الرّوح، لا هو بالرّذيلة ولا هو بالحرّية. ومهما تكن طبيعة تلك الخاصّية المحبّبة، فإنّ اختلافها الأعظم عن مونتان يكمن في أنّ ذاك الشّعور بـ"العبور"، الطاغي جدّاً في "مقالات"، يتمّ استبداله لدى موليير بقوة التكرار. مونتان يتبدّل، لكنّ شخصيات موليير لا تستطيع ذلك. ويجب أن تستمرّ في الحالة التي كانت عليها من قبل. مونتان يجيد استراق السّمع إلى نفسه، مثل هاملت وإياغو، ولكن هذا بالضّبط ما لن تفعله شخصيات موليير.

ثمـة اتفـاق عـام علـى أنّ روائـع مـولييـر هـي "كـاره النـاس" و"طرطـوف"، والمسرحية الحائرة "دون جوان"، المكتوبة نثراً، وليس شعراً، والتي لـيس مـن السّهل تصنيفها كمسرحية كوميديـة، علـى الأقـل لـيس الآن. لقـد رأيـتُ "دون جوان" على الخشبة، مرّة كأنّ موليير يكنّ أشدّ الإعجاب لبطله، وهذا لم ينفع، ومرّةً كأنّ موليير يشجبُ بطلَه، وهذا أيضاً لم ينفع. لكنّ مسرحيتَي "كاره الناس" و"طرطوف" أقلّ إشكاليةً، على الرّغم من بنيتهما المعقّدة. ولن يُتاح لنا أبـداً أن نعرف ما إذا كانت تربط شكسبير علاقـة حميمـة بمسـرحيته "هاملـت"، بوجـه خاص، من بين جميع مسرحياته، رغم أن النقّاد حاولوا التكهّن بذلك منذ قرون. ولكن ثمة علاقة بين ألسِست، كاره الناس، وموليير، الذي ابتكرَ وأخرجَ ومثّـلَ أدوارَ أكثر شخصياته إمتاعاً، بيد أنّ تلك الصلة، مهما تكن طبيعتـها، لا يمكـن وصفها بالهوية. أين هي الحقيقة في "كـاره النـاس"، ومـاذا ينبغـي لنـا أن نفكّـر ونشعر حيال ألسِست؟ إن سرابية الحقيقة لدى موليير هي، في جزء منها، نتيجة للأثر الرّوحي لمونتان في موليير، لكنّها في قسمها الأعظم، نتاج ذائقة مـوليير، ذات الأصالة الفنية العالية.

إنّ "كاره النّاس" هي قبل كلّ شيء مسرحية ذات حيويـة صـادمة، ولا بـدّ أن موليير كان مسكوناً بقوة شيطانية حين قام بتأليفها. في كلّ مـرّة أعيـدُ قراءتهـا أو حضور عرض لها، أشعر بالقشعريرة تجاه سرعتها وزخمها، فهي نوعٌ من التدفّق العنيف، من بدايتها إلى نهايتها. والترجمة الإنكليزية التي يقدّمها رتشـارد ويلـبر تنقل تلك الخاصية منذ البدء:

"فيلينت: الآن، ماذا دهاك؟

ألسِست (جالساً): من فضلك اتركني وشأني.

فيلينت: تعال، تعال، ما الأمر؟ تلك النبرة الكئيبة ...

ألسست: اتركني، قلت، إنكَ تُفسِدُ عليّ خلوتي.

فيلينت: آه، أصغِ إليّ الآن، ولا تكن فظّاً.

ألسِست: أختارُ أن أكونَ فظّاً، يا سيّد، وأن أجد صعوبةً في الاستماع".

ألسِست، الذي يرفضُ بحدّة صديقه لأنه ألقى تحيةً حارّةً على أحدِ معارفه، يؤسّس لنفسه، على الفور، فائضاً هزلياً يميّزُهُ حتى النّهاية. إنّ قوة ردّه على كل نقطة في المسرحية يمكن أن تُوصف بأنها إمّا "بطولية" أو "مجنونة"، بما أنها تجمعُ بين الصفتين، ولكن أن نطلق عليها صفة "كيخوتية" فهذا لن يجدي. إنّ ألسِست، مثل طرطوف ودون جوان، قويٌّ جداً بالقياس على السياق الذي وضِع فيه، والذي لا يتعدّى كونه صالوناً. وطرطوف منافقٌ ديني، رفيع المستوى، مثل شخصية تشوسر، بائع الغفران، غير أنّ حيويته فائقه، حتى أنّ بعض النقّاد قارنه بتلك الشّخصيات الحيوية، ذات السمعة السيئة، مثل الزّوجة أليس، وفولستاف. وشكل الطاقة، التي يتمتّع بها دون جوان، يشبهُ، بغرابة، تلك التي يتحلّى بها إياغو، وهي نبوءة أخرى للعَدَمية الحديثة.

ثمة ديالكتيك، مثير للفضول، لدى موليير، يشبه نزعة شكسبير في إغناء شخصياته، عبر حرمانها من التواصل مع الآخرين. ألسِست، وطرطوف، ودون جوان، يمثّلون هاملت، وإياغو، وإدموند، من زاوية أَنّ ثمن التأرجح الفعّال هو الانفصال، بعيداً عن الناس جميعاً. فيلينت هو هوريشيو في علاقته بألسِست، في حين أن طرطوف وإياغو لا يملكان سوى ضحاياهما. ولدون جوانَ خادمه، سغنَارِلْ، الذي تم اختباره جيداً، بينما لإدموند جملته "مكانُكما في مصافّ الموتْ"، موعده المزدوج مع غونريل وريغان. وإنني لأجد الأمر مقلقاً بعض الشيء أن يكون أعظم كاتبين مسرحَيين، منذ مسرحيي أثينا، يوحيان بأنّنا يجب أن نكون أكثر حيويةً، ولو سلبياً، في الانفصال عن الآخرين، عوضاً عن المشاركة بوجودنا، لكنّني لا أجد هذا التشابه بين موليير وشكسبير مجرّد مصادفة عابرة.

ما هي حقيقةُ ألسِستْ؟ وهل تجبرنا السرابيةُ دائماً على اعتماد نظرة متأرجحة تجاهه؟ إنّ ريتشارد ويلبر، الذي حقّق معجزةً في جعل ألسِستْ ينطق بالشعر الأميركي، يقدّم تقييماً متوازناً ورهيفاً، وإن بدا لي قاسياً شيئاً ما:

"إذا كانت لألسِست لوثةُ الأصالة، وهذا ما يملكه حقّاً، فإنهّا تظلّ لوثةً ناقصةً، لسوء الحظ، يستغلّها من خلال ذاتيته العارمة، واللاّواعية. ... ومثل

جميع الناس الغاضبين، المفتقرين إلى حسّ السّخرية، يتصرّف بقسوة تجاه الجميع، باستثناء ذاته، ولا يعي هذا حين يخفق في تحقيق مثاله الأعلى. ... ولأنّه، مثل الجميع من حوله، ضحية الوهن الأخلاقي، لتلك الأزمان، فهو غير قادر على أن يكون رجل الشّرف- بسيطاً، وهائلاً، وعاطفياً، وحاسماً، وحقيقياً. ومن مزاياه وعيه لذاك المثال، وقدرته على تجسيده. أما نقطة ضعفه الكوميدية، فتكمن في الخلط الكيخوتي بين ذاتِه والمثال، وهذا استعداد لتشويه صورة العالم من أجل تلبية غايات زائفة، محفوفة بخداع الذّات. المفارقة، إذاً، تكمن في أنّ المدافع عن المشاعر الحقيقية، والتواصل الشّريف، هو الشخصية الوحيدة الأكثر زيفاً، والأكثر انفصالاً عن العالم، والأكثر تعرّضاً لخطر انعدام الكينونة، والعزلة التي يحاول الجميع، في العالم الثرثار والأجوف لهذه المسرحية، الهروب منها. ينبغي له أن يمثّلَ الدّورَ باستمرار من أجل أن يؤمن بوجوده الخاصّ.

هذا رأيٌ باهرٌ ودقيقٌ معاً، لكنه لا يعطي ألسِست الكثير، ولا يمكن أن يقول الحقيقة كلّها، لأنّ مشاهدي وقرّاء موليير وويلبر سوف يستمرّون في تفضيل ألسِست الساخط دوماً، على كلّ ما عداه في المسرحية. حاول أن تستبدل "هاملت" بـ"ألسست" في الجملة الأولى التي اقتبستها من ويلبر، واقرأ المقطع كاملاً كأنه يعلّقُ على هاملت. ثمة نقاط لن تصيب هدفها: هاملت متقلّب، وقاسٍ، بشكل فظيع، على نفسه، ويفتقر كثيراً إلى الخاصية الكيخوتية. وحين نتابع المقطع، نظنّ أن ويلبر لا يتحدّث عن ألسِست، بل عن هاملت. ولا فرق إذا تعمّد موليير أن يكون ألسِست نقداً لموليير نفسه، فهذا ما لن نعرفه، إلاّ إذا عرفنا بالمقابل ما إذا كانَ شكسبير قد سرّب أياً من مزاياه إلى هاملت. بيد أنّ ألسِست هو الشخصية الوحيدة لدى موليير التي تملك الذكاء الأخلاقي (وليس حسّ السخرية) الذي يتيح لها أن تؤلّف مسرحيةً يكتبها موليير، كما أنّها فكرة قديمة أن نشير إلى أنّ هاملت، مؤلّف القسم الأعظم من المسرحية داخل المسرحية، يمكنه، تخييلياً، أن يكون هو الذي كتب "هاملت".

يعلّق جون هولاندر على خاصّية أن تمتلك المسرحيةُ ساخراً يلعبُ دور البطل، وما الذي يمكن أن يحدثَ عندئذ. حتّى طرطوف المنافق، ودون جوان، المتهتّك، يمكن وصفهما بساخرَين من نوع ما، كما أنّ ألسِست هو أحد أشرسِ السّاخرين. إنه لجزءٌ من موهبة موليير الخارقة أن تكون كوميدياه أكثر رحابةً من هجائه، ليصبح ألسست، بالضرورة، ناقداً للمجتمع الذي، بدوره، يتمّ نقده في مسرحية "كاره الناس". تشير فكرة هولاندر إلى أنّ المسرحية يجب أن تدافع عن نفسها ضد البطل السّاخر، وبالتالي كان على شكسبير في مسرحيته التراجيدية "روميو وجولييت" أن يقتل ميركوتيو قبل أن يمتصّ المزيد من اهتمامنا به. وتجاه ويلبر، الذي يمثّل الأفضل في التقليد النقدي المتعلّق بشخصية ألسست، أحبّ أن أحثّ الجميع على أن يروا "كاره الناس" كمسرحية تدافع، جزئياً، عن نفسها ضدّ ألسِست، تماماً مثلما أنّ مسرحية "هاملت" هي، جزئياً، دفاعٌ ضدّ الذكاء الحادّ لهَاملت. يتحلّى ألسست بكل نقاط الضعف الكوميدية التي يشير إليها ويلبر، بل أكثر، لكنه مع ذلك يتمتّع بالنبل الجمالي لساخر اجتماعي حقيقي، ولعالم نفسٍ أخلاقي، يشي بفرادة كبيرة.

إنّ ألسِست، بالرغم من إخفاقاته الهزلية، يكسب عطفنا بل إعجابنا، لأنّ موليير، مثَل شكسبير، فهم جيداً ما أسميتُه جماليات تجسيد شخصية حانقة، تملّكها غضبٌ عارمٌ بسبب تحريض لا يُحتمل. ولا يسع المتفرّج أو القارئ للمسرحية أن يقاوم حالة التماهي مع هذا التجسيد، ربّما لأننا حانقون دائماً تجاه حتمية الموت. وألسِست شخصية حانقة، ومسبّبة للحنق، في آن واحد، كما أنه يمثّل انتصار الهزل. بيد أنّ لعبه المستمرّ للأدوار، تماماً كهاملت، هو أكثر من مجرّد محاولة يائسة، لـ"الإيمان بوجوده الخاص،" كما يقول ويلبر. إنّ عمق ألسِست المسرحي يمثل هجاءً عارماً لوجودٍ إنساني ناقص، كما أنّ عقل ألسَست، كعقل هاملت مرّة أخرى، ليس قلقاً باستمرار فقط، بل لا يرتاح أبداً. وكلتا الشّخصيتين تفكّران جيداً، أكثر مما تفكّران كثيراً، ولا تستطيع أي منهما البقاء على قيد الحياة في السياق الذي وضعت فيه. هاملت يستدرج الموت إليه مستسلماً، وألسست يفرّ إلى عزلة مطلقة. وفي رفضهما للمرأة التي يحبّان، نعثر

على صلة أخرى بينهما. اللعوب سيلمين هي ليست الرقيقة أوفيليا، لكن كلتيهما ترُفضان لأنّ السَاحِرَين السّاخطَين، ألسست وهاملت، وضعا معايير مستحيلة للحبيبة، تماماً مثلما وضعا معايير مستحيلة للعالم، وبالتالي نراهما يصرّان على صيغة لا يستطيعان هما نفساهما التعايش معها. وهذا عنصرٌ حاسمٌ في كوميديا موليير وتراجيديا شكسبير، اللتين تتقاطعان في نقطة تجسيد السّاخر كبطل.

الناقد و.ج. مور، الذي يبدو لي، مع جاك غوشارنو، من أكثر نقّاد موليير فائدةً، يحذّر من التركيز فقط على تحليل شخصية ألسست، أكثر من تحليل بنية المسرحية ذاتها، ليوحي مرة أخرى بأنّ الكوميديا تصنّفُ السّاخر:

"... هذا يتعدّى بكثير الإضاءة على شخصية ألسست، إنها قضية قائمة، قضية كيف يمكن للمبادئ أن تستمرّ في عالم قاس. وأنَ تجعل من هذه المسرحية العظيمة دراسةً للشخصية فحسب يعني أن تحدّ من أفقها الدرامي. والسؤال المتعلّق بطبيعة الإخلاص يقودُ حتماً للحديث عن الغرور، والموضة، والضغينة، والتقليد- وهذه عقدة الأسئلة التي تضع شروطاً على نظام المسرحية وبُنيتها".

مع ذلك، ينظر مور إلى التركيبة المعقّدة حقاً لشخصية ألسِست، مهرّج المسرحية وبطلها الذي يشبه هاملت، ما يدلّ على أنّها شخصية يصعب اكتناه أبعادها كاملةً:

"ألسِست سخيفٌ، بمعنى ما، ليس لأنّه يشجبُ المجتمع في زمانه، ويتّهمه بعدم الإخلاص. إنه مناهض للمجتمع لأنّه يوصي، وفقاً لمسارات مبدئية، بفعل يستطيع من خلاله أن يربح. ... ألسِست رمزٌ لأشياء أكثر متعةً وتعقيداً".

من أجل إظهار عمق ومدى تجسيد الشّخصية لدى موليير، من الأهمية بمكان معرفة ماهيّة تلك الخاصية المحيّرة. يمكن للمرء أن يسمّيها الخلط بين العامّ والشخصي. وإنها لنزعة طبيعية أن يقوم أحدنا بالتستّر والدفاع عن أفعاله عبر التوجّه إلى معيار يقع خارج ذاته. ونفشل، جدلاً، في رؤية التزامنا بهذا المعيار العامّ على أنه نتيجة للغرور والمصلحة الذاتية. ... ما أرادهُ ألسست، وهذا لم يكن معروفاً له، هو الاعتراف، والتفضيل، والتميّز ... وفي مسار مسْرَحَة الموضوع

المتعلّق بالعاشق الكاره للبشر، فإنّ القدرة الإبداعية لموليير قادته إلى رسم شخصية تتجاوز نيّاته، ويمكن مقارنتها بهاملت من حيث اتساع أفق الإيحاء، الذي يضمّ الشّخصي والاجتماعي والأخلاقي والسياسي، حتى الثيولوجي.

ولكن، ألسنا جميعاً نميل إلى الخلط بين العام والشّخصي؟ ألا يرغب موليير، المسرحي والممثل، في الاعتراف والتفضيل والتميّز؟ حتى مور يسقطُ في خطأ النظرة الأخلاقية تجاه ألسست. أما موليير نفسه فلم يسقط. ويخبرنا رامون فرناندز بأنّ "ألسست هو موليير آخر فقَدَ إدراكه بما هو هزلي." وكما يشير فرناندز، يعاني ألَسِست الإفراط: إنّه فاضلٌ جداً، وعقلاني جداً، وقويٌّ جداً، وعدوانيّ جداً، باسم الحقيقة، بل إنّ فطنته لا تُقاوم. إنّ ألسِست في موقف يتناقض مع شاعره: موليير، كرجل مسرح، لا يتمتّع بمنزلة خاصّة، بل لا يملك حقّ أن يُدفَن بشكل محترم. وبوصفه أحد المقرّبين من الملك لويس الرابع عشر، حاميه وراعيه، فقد كان عليه أن يتنكّر ويخفي آراءه الحقيقية، ويلمّح أكثر مما يفصح حقيقةً.

حتّى عندما قام بدور ألسِست، فإنّ موليير، المدير المحترف ذا الكفاءة العالية، لا بدّ أنه قد لاحظ أنّ الأدوار الثلاثة، النسائية، قامت بها زوجته المنفصلة عنه، خليلته الممثلة، التي دأبت على رفضه. إنّ العلاقة بين ألسست وموليير مُربكة جداً، تجعلنا نحترس من جميع النقّاد الأخلاقيين. لقد دُهِشْتُ حين اكتشفتُ أنّ نقّاد الأدب لا يحبّون ألسِست (مثلما أحبّه) لأنّه يتحدّثُ بنبرة لاذعة باسم جميع النقّاد الغارقين يومياً في الشّعر الرديء:

"سيدي، هذه قضايا حسّاسة، فجميعنا نرغب
أن يُقال لنا إننا نمتلك الجذوةَ الحقيقية للشّعر.
لكنّني، مرّةً، قلتُ لأحدهم، ولا أودّ ذكرَ اسمِهِ،
بخصوص بعض الشّعر من تأليفه،
إنّ الناس الأفاضل ينبغي أن يسيطروا
على تلك اللهفة للكتابة، التي تصيبُ الرّوح،

وإنّ على المرء أن يلجمَ تلك النزعةَ العنيدةَ
للتشهير بموهبتِه المتواضعة،
وإنّ أحدنا، في مباهاته بأعماله الفنّية،
يؤدّي دوراً فيه الكثير من التهريج".



إنّ القضية الوحيدة التي يمكن أن تُرفع ضدّ ألسِست، في رأيي، هي فشل حبّه للمرأة السّاحرة، والملغزة، سيلمين، لكنّ محترفي الهجاء يتجنّبون، تقليدياً، الزّواج. حتى هنا، تراني مدفوعاً للدفاع عن ألسِست ضدّ النقّاد الأخلاقيين، ممن يربطون بينه وبين دون جوان، لأنّ كلاً منهما يرشّح نفسه قاضياً مطلقاً في كلّ الجوانب، بما في ذلك الجانب الإيروتيكيّ. أحياناً أرتاب في خلط النقّاد الحديثين بين موليير وراسين، وهو لا يقلّ غرابةً عن الخلط بين مونتان وباسكال. وهكذا، فإنّ مارتن تيرنل، في كتابه "اللّحظة الكلاسيكية" يدمج بين موليير وعصره، الذي يصبح عصر راسين، لتصبح "كاره الناس"، على الفور، مسرحيةً يقع بطلها في حالة من الهستيريا الدائمة. وتتجلّى الاختزالية المطلقة للنقد الأخلاقي في أبهى صورها حين يقول تيرنر مستنكراً: "من العبث القول إنّ النظام استُردّ، وإنّ مهرّجاً تائباً قد عاد إلى عُرفِ العقل". هنا، ربما كان من شأن ألسِست أن يصرخُ، "أيّ عرف؟"، ولا بدّ أنّ القارئ الحصيف أو المشاهد الحصيف سيوافقه الرأي. إنّ عظمة "كاره الناس" تختفي نهائياً لو كان المجتمع يتمتّعُ بكامل قواه العقلية، وألسِست وحده هو المجنون. وإني لألجأُ إلى مونتان للوقوف في وجه النقّاد، إذا كان ينبغي أن ننقذ ألسِست من براثنهم.

لقد اعتدنا أن نجد، في بعض مناحي شخصية هاملت، شكّاكاً يذكّرُ بمونتان، لكنّ نقّادنا لا يقدّمون لنا هاملت بصفته مهرّجاً مضحكاً. أن ترى ممثلاً يلعب دورَ هاملت، ولا يستطيع أن يلامسَ السموّ، فهذه تجربة مفزعة، لكننا نتوقّع، على العموم، ممثلاً قوياً وشاملاً يتصدّى للعب الدّور. وأن ترى ممثلاً ناقصاً يلعبُ دور ألسِست بوصفه أحمق وقع ضحية خداع ذاتي، فهذا سيكون بمثابة تجربة مسرحيةَ سيّئة. لقد ألحقت أمزجة النقّاد ضرراً حقيقياً بالمسرحية، على

الأقل في البلدان الناطقة بالإنكليزية. يتطلّب ألسِست ممثلاً عظيماً، مثلما كان موليير نفسه حين قام بأداء الدور. ويدلّ التقليد على أنّ دور ألسِست، الذي أخرجه ومثّله موليير، كان قد قُدّم بشكل يتجاوز شخصية المهرّج، صاحب نزعة التدمير الذاتي. يتطلّبُ العمل مخرجاً وممثلاً يستطيعان تخيّلَ شخصيةِ السّاخرِ الهزلي الذي يستعيدُ النبلَ والقوّةَ، لكنّه أيضاً يقعُ ضحيةً، ليس لمجتمعٍ منتقم، بل لروح الكوميديا ذاتها.

يطلق الناقد ألبرت بيرميل، في دراسة حسّاسة بعنوان "غلّةُ موليير المسرحية" حكماً قاسياً على ألسِست، ليس وفقاً لأرضية أخلاقية عادية، بل لأنّ ألسِست شخصية متوحّدة، وليس مصلحاً اجتماعياً، ولأنّه أيضاً يفتقر إلى قلب يقبل سيلمين حين قدّمت نفسَها أخيراً للزّواج. ووفقاً للطّرح نفسه، فإنّ هاملت سيحظى بالرّفض. لا يتمتّع ألسِست بذكاء هاملت، لكن ليس لأي منهما شخصية أدبية، وألسِست، كما يقرّ بيرميل، "يتمتّع بمتانة فكرية وأخلاقية قوية،"، وليس بحضورٍ شخصي محبّب. لا أحد وقع في غرام ألسِست، باستثناء جان جاك روسو، الذي اكتشف في عاشق سيلمين شخصيةً فاضلةً مثل شخصيته. وبقدر ما نستطيع أن نعرف، فإنّ ألسِست وسيلمين لا تربطهما علاقة حبّ، وهذا يناسب الروح الهزلية للمسرحية. وألسِست، مثل روسو، يحب نفسه فقط، وهذا ما عزّز، من دون شكّ، حضوره لدى روسّو.

إنّ موليير، المراوغ والعميق في آن، لا يريد أن يمجّد نقيضَه، في شخصية ألسست، لكنّني أفترض أنه سيشعر بالغبطة حيال النفور الأخلاقي الذي حظي به كاره الناس، ذلك الشّخصية الأرستقراطية، في قرننا الفوضوي. لقد علّمَ مونتانُ موليرَ السّرابية البراغماتية للحقيقة- درسٌ رفيعٌ يتعلّمه الممثّل، كان يمكن أن يستفيد منه ألسِست لو كان باستطاعته حمله، لكنه لم يستطع ذلك. نقول إنّ موهبة موليير هي في الكوميديا، وليست التراجيديا، لكننا نعي أن أعظم مسرحياته الكوميدية سوداء جداً، حتى عندما لا تتحوّل إلى مزيج من التراجيدي الكوميدي، وهذا ليس بجنسٍ أدبي فرنسي. يتجنّب كلّ من مونتان وموليير الرؤيا التراجيدية، التي أرجعها لوسيان غولدمان إلى باسكال وراسين في كتابه "الربّ

المختفي". والحساسية الدينية تختلف كلّياً عن المعتقد الديني، وبخاصّة في مرحلة كان المعتقد فيها ما يزال يُفرَضُ فرضاً، والافتقار إلى الحساسية الدينية هو صلة الوصل، ربّما، بين كاتب المقالة الذي كتب "عن التجربة" والمسرحي الذي كتب "كاره الناس"، و"طرطوف" و"دون جوان".

يجب أن تظلّ الصلة خفيّة من أجل السلامة العامة، بيد أن مكانها، مجازياً، قد أُخِذ من خلال احتقار الكاتبين المشترك للمهنة الطبّية. إنّ هجاء موليير للأطباء يوحي جلياً بالتشابه بين الطبّ واللاّهوت، وهذا إيحاء مُضْمَر، برقّة، في كتابات مونتان. إنّ الانتقال من المذهب الإنسانوي إلى تمجيد الحياة العامة، التي اقتفى أثرها الناقد فريم في كتابات مونتان، هضمه كلّياً موليير، الذي يتألّفُ جمهوره من أناس شرفاء، استبدلهم مونتان بالمثال الإنسانوي. إنّ أصالةَ مونتان الأدبية تكمنُ في رسم صورته الذّاتية، وهي المادّة التي لا يستطيع المسرحي الكوميدي أن يصوغ منها عمله الفنّي. وأصالة موليير سوف تتقدّم من الكوميديا السّاخرة إلى الكوميديا النقدية، ومن أجل ضمان ذاك التقدّم كان لا بدّ من العثور على وسيط غير مسرحي. أتكهّنُ بأنّ موليير تلقّفَ إشارة مونتان، لكنّه عكس الصورة الذّاتية، أو قَلَبَها من الدّاخل إلى الخارج. وألسِست هو من أعظم تلك الانقلابات الضدّية، لكنّ ثمة آخرين، وهؤلاء يتبعون تصوير مونتان للإنسان الكلّي، من خلال تجسيد شخصيات مختزلة عظيمة عن عمد. يعلّمُ مونتان كيفيةَ ترويض الإرادة، المؤدّية إلى امتلاك الذات، وموليير يُظهرُ الكوميديا السّوداء للإرادة المنخرطة، المؤدّية إلى التنازل عن الذّات، والعاطفة الهدّامة. وألسِست، القوي والمحبّب كما أراه، هو النتيجة المباشرة لعدم الالتزام بنصيحة مونتان التي يختم بها مقالته "عن التجربة". إذا أردتَ أن تخرج من ذاتكَ، وتهرب من الإنسان، فإنك تسقط في الجنون. ولن ترتقي إلى منزلة الملاك، بل تنحدر إلى مرتبة الحيوان. في النهاية، وفي رغبته في الفرار إلى صحراء العزلة، (بغضّ النظر عن رمزيتها) يداعبُ ألسِست كلّ شيء سببَ الخشيةَ الكبرى لمونتان.

-7-

# شيطان ميلتون وشكسبير

إن مكانة ميلتون في التقليد دائمةٌ، رغم أنّه يبرزُ، في الوقت الحاضر، كأحد أكثر الشعراء الكبار تعرّضاً لسخط نقّاد الأدب النسويين. في حديث له معه مع جون درايدن، اعترفَ ذات مرّة، على عجل، بأنّ سبنسر بالنسبة إليه هو "الأصل العظيم"، وهذه ملاحظة أفهمُها كنوع من الدّفاع ضدّ شكسبير. وشكسبير هو مصدر قلق التأثّر، الحقيقي والمخبوء، لدى ميلتون، والمؤسّس، على نحو مفارق، منزلةَ ميلتون في التقليد. من بين جميع الكتّاب الّذين جاؤوا بعد شكسبير، يبرز ميلتون ، وليس غوته أو تولستوي أو إبسن، كأفضل من استغلّ التجسيد الشكسبيري للشخصية وتغيّراتها، حتى وهو يعمل، جاهداً، لطرد ظلّ شكسبير. إنّ أكثر الابتكارات شكسبيريةً للشّخصية الأدبية، بعد الخلق الشكسبيري، هو شيطان ميلتون، الذي يُعتبر وارثاً للأوغاد الأبطال العظام- إياغو، وإدموند، وماكبث- وللجوانب الأكثر سواداً في شخصية هاملت المضادّة للميكافيلّية. إنّ ميلتون وفرويد (الذي يكنّ احتراماً كبيراً لميلتون) يشتركان معاً في كونهما مدينين لشكسبير، وفي تجنّبهما المشترك، بالمقابل، لهذا الدَين. مع ذلك، فإنّ القدرة على حمل قوة شكسبير وتسخيرها لغاياته الخاصّة قد تكون الحلف الأكثر حقيقيةً بين النموذجين، الميلتوني والفرويدي، المرتبطين بفكرة التأرجح، بين تمرّد الشّيطان على الله، والحرب الأهلية داخل النفس.

إنّ البطل-الوغد هو، إلى حدّ كبير، من ابتكار كريستوفر مارلو المتجسّد في شخصية تامبرلين، الراعي الحادّ، الذي أضحى فاتحاً عالمياً، ويتجسّد أكثر في شخصية باراباس، اليهودي من مالطا، المستمتع بذاته، صيّاد الشرّ. إنه طريق مباشر من الشّخصيات العدمية العظيمة لمارلو، باتجاه أوغاد شكسبير الأوائل، مثل آرون المغربي في المذبحة التراجيدية المسمّاة "تيتوس أندرونيكوس"، والأحدب ريتشارد الثالث. هذه الشّخصيات جميعها ليست منقّاة تماماً لكي تؤثّر

في حساسية جون ميلتون. والفكر العدمي الذي تبنّاه الشّيطان في "الفردوس مفقوداً" يبدأ من الجحيم المستعر داخل وعي هاملت الرّحب، بيد أنّ النبرة العدمية لملاك ميلتون المحطّم نسمعها، أوّل ما نسمعُها، لدى إياغو، المتألّم الأصيل بسبب شعوره بكرامته الجريحة، وبأنّ جنراله الإله قد تجاهله، وقفز من فوقه.

إنّ خرافة ميلتون الصّريحة تقول بأنّ شكسبير يرمز إلى "الطبيعة"، وهذا يعني البرّية الشاملة أو الحرية الطبيعية، في حين أنّه هو، أي ميلتون، يرمز إلى الطّريقة المثلى أو الأكثر صفاءً، في تخطّي الطّبيعة، للوصول إلى السّماء، أو، على الأقل، في تمثيل السّماء. لكن لا أحدَ يستطيعُ أن يتحمّل سماءَ ميلتون لوقتٍ طويل، حتى أنّ ميلتون نفسه، الذي يمثل فئة أو طرفاً، لا يستطيع أن يتحمّلها للحظة واحدة. وقصيدة "الفردوس مفقوداً" باهرة لأنها مأساوية وملحمية، في آن، وهي تراجيديا سقوط إبليس إلى مرتبة الشّيطان، رغم أنّ القصيدة لا تُظهِر لنا إبليس، حامل النور، وابن الصباح، وسيّد النجوم التي ستسقطُ. نرى الشّيطان السّاقط فقط، مع أننا نرى آدم وحواء قبل ذلك، في لحظة السّقوط، وبعدها. والمعنى الآخر لـ"التراجيدي"، هو أنّ قصيدة "الفردوس مفقوداً"، تراجيديا حواء وآدم، اللّذين يتمتّعان، كالشّيطان، بخصائص شكسبيرية حتمية، لكنهما يبدوان، بعض الشّيء، نموذجين أقل إقناعاً من الشّيطان، الذي مُنح ذاتاً داخلية شكسبيرية، متنامية. ربما كان هذا دليلاً على علاقة ميلتون المضطربة مع مؤلّف "عطيل" و"ماكبث"، هاتين المسرحيتين اللّتين يبدو أنّهما أصابتا عميقاً "الفردوس مفقوداً" بعدواهما. وعلى الرغم من رفض ميلتون للشّمولية الشكسبيرية يظلّ قادراً على استيعابها، وتسخيرها لرسم شخصية الوغد، أكثر من رسم بطله وبطلته، في حين أنه يتجنّبها كلّياً في تصوير الله ويسوع، اللّذين لا يدينان بأيّ شيء لشكسبير، وربّما أصبحا أكثر فقراً كشخصيتين دراميتين. إنّ كلّ ما نستطيع قوله بدقّة عن شخصية الله لدى ميلتون هي أنّه دفاعي، عادل بذاته، ومغرور، بينما شخصية يسوع، مثلما أشرتُ ذات مرّة، اختُزلت إلى صورة زعيم يقود هجوماً مدرّعاً، على طريقة رومِل أو باتون سماويين.

توفي شكسبير، حين كان ميلتون صبياً في السّابعة من عمره. وفي عام 1632، حين نُشِرت قصيدته بعنوان "عن شكسبير"، كان قد مضى ستة عشر عاماً على وفاة شكسبير. وعلينا دائماً أن نتذكّر هذا التسلسلَ الزّمني أثناء التفكير في العلاقة القلقة بأعظم الشّعراء في اللّغة الإنكليزية، وربّما في جميع اللّغات. مرّ توّاً أربعون سنةً تقريباً على وفاة ولاس ستيفنس (في عام 1955)، ومع ذلك فإنّ حضوره ما يزال يهيمن على الشعر الأميركي المعاصر. كان شكسبير قريباً جداً زمنياً، وعلى نحوٍ خطير، من ميلتون، الذي كانت قصيدته التي تقدم العرفان لشكسبير محاولة طرد ظلّه، خصوصاً في هذه الأبيات:

"أيّها الابنُ العزيز للذّاكرة، والوارثُ العظيمُ للشّهرة،

ما حاجتكَ إلى دليلٍ واهنٍ لاسمكَ؟

أنتَ، في ذهولِنا ودهشتِنا،

شيّدتَ لنفسكَ صرحاً مدى الحياة".

شكسبير، كابنٍ للذّاكرة وأمّ لربّات الإلهام، هو نفسه الملهم الذَكر لميلتون، ولكن ليس باتجاه رؤيا ما ورائية. إن عبارة "ذهول ودهشة" صحيحة إجرائياً، عندئذٍ والآن، لوصف تأثيرِ شكسبير في أيّ شاعرٍ، أياً يكن، لكن هذه الخصائص تظلّ ثانوية بالقياس على طموحات ميلتون. فهو مثل دانتي، أراد أن يكتب القصيدةَ الإلهية أو، عملياً، الكتاب المقدّس الثالث. والذّهول والدّهشة مختلفان كثيراً عن الحقيقة والتقوى، و"الطبيعة" الشكسبيرية تبتعد كثيراً عن "الاعتراف" الميلتوني أو التوراتي. وماكبث والشّيطان كلاهما ضحية مخيّلتهما، الأوّل يمثّل قلقاً ثاوياً لدى شكسبير، الذي صفّى، ربما بتلك الطريقة، قدرته على التخيّل، بينما يعكس الثاني، بوضوح، عدم ثقة ميلتون بالفانتازيا وتقلّباتها.

كنبيٍ بروتستانتي، أو كشاعرٍ بروتستانتي بحقّ، يشعر ميلتون بتعاسة كبيرة لأنّ "الفردوس مفقوداً" تُقرأ اليوم كنوعٍ قوي من الخيال العلمي. أنا أعيد قراءة القصيدة باستمرار، وتؤثّر فيّ جوهرياً سِمات الذّهول والدّهشة، وتلك الغرابة الكامنة في المنجز الميلتوني. إنّ ما يجعل "الفردوس مفقوداً" قصيدة

فريدةً هو مزجها الصّارخ بين المأساة الشكسبيرية، والملحمة الفيرجيلية، والنبوءة التوراتية. إنّ السّيرورة العاطفية في "ماكبث" تنضمّ إلى الشعور الكابوسي في "الإنيادة"، وإلى تأكيد الكتاب العبري على قوّة المرجعية. هذا الصّهر يمكن أن يُغرِقَ أيّ عملٍ أدبي ويرمي به إلى قاع القاع، لكنّ جون ميلتون، هذا الأعمى، المعفّر بالهزائم السياسية، لم يكن قابلاً للغَرَق. وربّما لا يوجدُ، في الأدب الغربي كلّه، انتصار للإرادة الرؤيوية، يفوقُ انتصارَ ميلتون. نشعر أنّ ميلتون يتلقّى خسائره على نحو مؤلم في "شمشون" و"الفردوس مستعاداً"، لكنه في "الفردوس مفقوداً" يفوز على خصومه جميعاً، باستثناء ندّه المتواري، شكسبير.

إنّ ركيزةَ القارئ في "الفردوس مفقوداً"، لا بدّ أن تكون الشّيطان، حوذيّ المفسّرين اللاّهوتيين جميعاً تقريباً، مع أنّه يمثّل مجدَ القصيدة، ولا يعادله في الأهمية سوى توسّع ميلتون غير العادي في مشاهد الوصف التّوراتية لقصّة الخلق في الكتاب السابع. إنّ الشّيطان شخصية مهزومة، بالطّبع، ولكن كذلك حال إياغو وماكبث، في نهاية المطاف، بعد أن أدّيا وظيفة الوغد-البطل، أو كما انهزم مفيستوفوليس في قصيدة غوته، جرّاء صعود فاوست. تلك الهزائم ديالكتيكية، وتعتمد على من تبقّى خلف دفّة القيادة، لتوجيه منظور القارئ. إنّ إياغو، الذي لم يصدّق أنّ إميليا دفعت حياتها ثمناً لإنقاذ سمعة ديسدمونة، مستعدّ لأن يموت تحت التعذيب، ولا يبوح بدوافعه، حتى إلى نفسه: "من الآن فصاعداً، لن أنطقَ بكلمة واحدة". الشّيطان، حين نراه للمرّة الأخيرة، ليس سوى ثعبان يفحّ فوق قعر الجحيم.

لا نقيمُ وزناً كبيراً للمنظور، الذي هو من أكثر أفعال ميلتون التحريرية قسوةً، ويصيب صاحبه بالكدمات. إنه يجعل ميلتون يبدو سيئاً، لأنه يبدو طريقته الوحيدة للانتقام من الشّيطان، كونه اغتصب قدراً لا بأس به من طاقة الشّاعر وقدرته الرغبوية. ولا ينتقم شكسبير من إياغو أو من ماكبث، أو من أية شخصية أخرى في مسرحياته الثمان والثلاثين.

إنّ الاختلافَ الشكسبيري يقرّرهُ هنا عنصرٌ يتجاوز الجنس المسرحي. وبما أنه يمثّل معجزة النزاهة نرى شكسبير يؤمنُ ولا يؤمنُ. لا ينظّر في الأخلاق ولا يتبنّى العدمية. ونحن نغتبطُ لوجود إياغو، مع أنه يرغمنا على الإحساس بالقشعريرة. ويجعل ميلتون من متعتنا بالشّيطان شعوراً بالذّنب، مصراً صراحةً على ضرورة الإيمان، والأخلاق العلنية. لكنني أشكّ كثيراً في ما إذا كان ميلتون المتأخّر في "شمشون"، يؤمن بأيّ شيء، ولا أجد، في أي حال، معنىً كبيراً لشخصية المسيح في شعره. مثل يسوع في رؤيا الأميركيين المتدينين، لا يكاد مسيحُ ميلتون يوضع على الصّليب، وسرعان ما ينهض عنه بخفّة لا مثيل لها. إنّ يسوع الأميركي، الذي بُعث فوق هذه الأرض لأكثر من أربعين يوماً، لم يُصلَب ولم يرتفع، وهو يُناسب ميلتون كثيراً، مثل ما لن يفعل البتّة يسوعُ الأوروبي.

يجدُ الشّيطان، الباهر والميلتوني، نفسه مرتاحاً في "الفردوس مفقوداً"، ومطمئناً إلى الدّور الذي يلعبه، وللهوية التي يتبنّاها، كما هو حال المستغلّ الأكبر، إياغو، في مسرحية "عُطيل"، حتّى يتداعى كلّ منهما في النهاية. نتذكّرُ كيف يتقدّم إياغو من درجة إلى أخرى في سيطرته على كلّ شخصية على حدة، حتى يستطيع الاستحواذ على عُطيل المحطّم، بوصفه من اختراعاته السلبية، تماماً مثلما نتذكّر الشّيطان، في عزّ وقفته المتحدّية، ومسرَحَتِه الماكرة لمشهدِ سقوطنا. إن شعورهما المشترك بالأنَفَة، وهو بمثابة صقل شكسبيري لمارلو، يعبّر عنه خير تعبير تلميذُ شكسبير، جون ويبستر، في "الشّيطان الأبيض"، حين يصرخُ أحد الأبطال الأوغاد، قبل أن يموت، في مشهد أخير، فوق منصّةٍ مفروشة بالجثث، متحدّياً: "لقد ابتكرتُ هذه المقطوعة اللّيلية، وهي أفضلُ ما لديّ". وكمبتكرٍ للمقطوعات اللّيلية، فإنّ الشّيطان يدينُ بكلّ شيء لإياغو وماكبث وهاملت وإدموند.

علينا أن نفترض أنّ ميلتون لم يكن يدرك، بشكل واعٍ، ذلك الدَين، مع أن هذا سيكون صاعقاً. والتجسيدُ الميلتوني لتأرجح الشّيطان حيال الله، مثل الوصف الفرويدي للتأرجح البدئي، شكسبيريٌ بكلّيته، وهو مؤسسٌ على تأرجح إياغو حيال عُطيل، وتأرجح ماكبث حيال طموحه الأوديبي، وتأرجح هاملت حيال كلّ

شيء، وكلّ شخص، وبخاصّة خيال نفسه. والتأرجح، بمعناه الفرويدي، هو جوهر كلّ علاقة بين الأنا الأعلى، ذاك الذي يتموضع فوق "الأنا"، وبين "الهو" أو "هذا"، المتموضع تحت "الأنا". ثمة آثار مختلطة ومتساوية من الحبّ والكراهية، تتماوج متزامنةً ذهاباً وإياباً بين هذه الدوافع أو الأوهام النفسية، وحركة المدّ والجزر التي تجفّفُ وتغرقُ "الأنا"، تلك الذّات غير السّعيدة. ويسيطر التأرجح على إياغو وماكبث والشّيطان بشكل كبير، حتى ليتعذّر تمييزها منه.

ولأنّ إياغو لا يعي الاختلاف بين المعركة والوجود المدني، فإنّه يماهي نفسَه ، على المدى الطويل، في الجبهة غير المعلنة لمسرحية "عطيل"، مع جنراله، إله الحرب عطيل، تماماً مثلما يماهي إبليس نفسه مع إله ميلتون. ويعاني الشّيطان ما يسمّيه "شعوراً بكرامة جريحة"، بعد أن تمّ تجاوزه لمصلحة يسوع؛ وإياغو يعاني الشّيء ذاته، بعد أن تمّ تجاوزه لمصلحة كاسيو، هذا الغريب الذي اختاره عُطيل كنائب له في القيادة، وفضّله على إياغو، الملازم المختبر في المعركة، أو ضابط العَلَمِ، الذي أخذَ ألوان عُطيل، محتفظاً بنياشين الشّرف للكابتن أمانةً في حوزتِهِ. عُطيل، صاحب التجربة الكبيرة، الذي تكمن عظمته في معرفته الحدود الفاصلة بين الحرب والسلم، يدرك جدلاً أنّ ضابطه المولّه، أو "القديم" لا يمكن الوثوق به كشخص، ولا يمكن أن يتجاوز الحدود أبداً. على أنّ قضية الشّيطان، المتجلّية لاهوتياً، هي أكثر إشكاليةً من قضية إياغو. لماذا ينصّب إلهُ ميلتون المسيحَ ابناً عوضاً عن إبليس، زعيم الملائكة؟ وكيف بدقّة يسقط إبليس أولاً ليصبح الشّيطان؟ إذا كان إبليس قد تمّ تجاوزه منذ البداية، فلماذا لا يعرفُ أيّ شيء عن ذلك حتى يعلن الله المنزلةَ العليا للمسيح؟

لا يمكن القول إنّ إله ميلتون يستطيع أن ينيرَ بصيرتَنا في هذه القضايا:

"اسمعوا، يا ملائكة، يا نسلَ الضّوء،

يا عروشَ، يا إمارات، يا فضائل، يا قوى،
اسمعوا قراري، الذي لن أتراجعَ عنه البتّة.
هذا اليوم خلقتُ من سأعلنُهُ



ابنيَ الوحيدَ، وفوق هذه الهضبة المقدّسة،
سوف أنصّبُهُ، هذا الذي ترونه
على يميني، رئيساً، أنصّبهُ عليكم.
وقد أقسمتُ له بنفسي
أنّ كلّ من في السّماءِ سيركعُ له
ويعترف به ربّاً:
تحت سلطته التمثيلية العظيمة اجتمِعوا
متّحدين مثل روحٍ واحدة،
سعيدة إلى الأبد. من لا يطيعُهُ
لا يطيعني، ويفصمُ عُرى الوحدة،
ويُنبَذُ، عندئذٍ، من الله والرؤيا المباركة،
ويسقطُ في ظلامٍ دامسٍ، عميقاً في الهاوية،
لا خلاصَ له، إلى النّهاية".

هذه بالتأكيد عقيدة مسيحية تقليدية، ولكن هل هي مقبولة شعرياً؟ لا أستطيع أن أقرأ هذا البيان الاعتباطي القاسي من دون أن أستحضر ملاحظة مرهفة للناقد الراحل السير وليام إمبسون تقول إنّ الله هو الذي تسبّب بكلّ المشاكل منذ البداية، تماماً كما فعل في كتاب أيوب، حين يتبجّح أمام الشّيطان بطاعة خادمِهِ أيوب واستقامته. إنّ الهفوة التخييلية هنا هي أنّ قدرة الله الزاجرة وحدها تمنعنا من سماع تهديداته كوعيد. ويظهر العصيان، حتى قبل أن يقرّر أحدٌ العصيان أبداً، على أنّه الهاجس الشّاغل للإله العبري. والتاريخ الأوّل ليهوه، الذي لم تتم استعادته بالكامل، يوحي بأنّ القلق تجاه العصيان الكامن متعلّق بشكل كبير بقصّة خفيّة عن كيف أنّ إلهاً محارباً معزولاً، هو مجرّدُ واحدٍ من بين ثلّة آلهة، نصّب نفسَه الإلهَ الأعلى. ولكن، بالنسبة إلى الشاعر ميلتون، فإنّ تاريخاً أولياً كهذا غير موجود، وهو مرتبط بحكايات رومانسية عن ذاتٍ شابّة فاز بسببها إلهُ الحربِ عُطيل بعروسه ديسدمونة.

إنّ الجمهوري ميلتون سيرفض جدلاً شعورنا بأنّنا نسمعُ بلاغةَ الطغيان حين يتحدّث إلهُهُ، بما أنّ الربّ البروتستانتي هو الملك الشّرعي الوحيد لشاعر "الفردوس مفقوداً". مع ذلك، فإنّ ميلتون جعل شخصيةَ الله أقرب إلى جيمس الأول أو تشارلز الأول، وليس إلى داوُد أو سليمان، ناهيك عن إله يهوه، مؤلّف "ج". ثمّة ما يجانبُ الصوابَ في إله ميلتون، كما هو حال صورته عن المسيح المحارب الذي يؤدّي المهمة السّماوية في عربة الألوهة الأبوية. إنّ بلاغة عُطيل عن السلطة أكثر إقناعاً من بلاغة إله ميلتون: "أبقوا سيوفَكم مجلوّةً ساطعةً، لأنّ الندى قد يصيبُها بالصدأ". هذا ما يعارضه إياغو، ويجعل نصره أكثر رفعةً وأشدّ هدماً، بالمقارنة مع النصر الملتبس للشّيطان.

لا أحاول هنا الإيحاء بأنّ الشيطان التراجيدي هو مجرّد "إياغو صغير"، أقرب، لنقل، إلى شخصية أياشيمو في مسرحية "سيمبلين" منه إلى إياغو أو ماكبث. إن الثغرة في شخصية الشيطان تكمن شعرياً (وهي ثانوية بالقياس على الأبّهة الجمالية) وتنتج، على نحو مفاجئ، من رفض ميلتون أو عدم قدرته على مسرحة المنظور المسيحي لقصيدته بشكل ملائم. كان بإمكانه، كما فعل كاتبان لا مسيحيان، هما غوته وشللي، أن يستفيد من الانتباه إلى المسرح الإسباني في العصر الذهبي، وإلى كالديرون على وجه الخصوص، لكنّ الكاثوليكية المتضمّنة فيه منعته بلا شكّ من القيام بذلك. من الصّعب أن لا نتكهّن بأنّ الله والمسيح، على الأقلّ في "الفردوس مفقوداً"، قد مارسا قمعاً على عبقرية ميلتون، وهذا تكهّن قد توقّعته في قصيدة وليام بليك "زواجُ السّماء والجحيم".

إنّ ما تبرهن عليه قصيدته هو أنّ ميلتون ظلّ شكسبيرياً رغماً عنه. فشخصية الشّيطان تدمج عدمية إياغو المعرفية بفانتازيا ماكبث المستقبلية، صاهرةً هذا المزيج في احتقار هاملت لفعل التكلّم. إنّ كلّ ما يجدُ له كلماتٍ للتعبير ميتٌ تواً في قلب الشّيطان، كما هو ميتٌ في قلب هاملت. وما يحرّك الشيطان هو نسخة أخرى من غرور إياغو الجمالي في تخطيطه للمأساة، ناهيك عن شيء يشبه حدس ماكبث بفاجعة ستحلّ به، حتى أنّ كلّ فعل اغتصاب يترتّب عليه تلميح آخر ضائع، للاعبٍ فقير الموهبة. إنّ العناصر الدرامية الرفيعة في محنة الشّيطان هي

جميعها اختراعات شكسبيرية، كما هو حال نزعة الشيطان في معاناته التغيير بعد أن يسترق السّمع إلى ذاته، ويتأمّل، تالياً، لغتَه ذاتَها. مع ذلك، يتجنّب ميلتون تجسيد التبدّل الحاسم الذي يعتري الشّيطان في خروجه من كنف إبليس. وإذا نقّبنا في النصّ، نجد أنّ أكثر لحظات التحوّل مفصليةً مفقودة. وكلّ ما نعثر عليه مجرّد تنظير غائم في الأخلاق يقدّمه رافائيل، الملاك الرئيس الذي تنقصُهُ الدماثة:

"... ولكن، بذاك الحال، لم يصحُ الشّيطان،
ولنسمّه الآن كذلك، فاسمُهُ السّابقُ لم يعد يُسمَع
في جنبات السّماء، هو الذي كان سابقاً،
زعيم الملائكة، عظيماً في قوّته، صاحب شأو وفرادة،
لكنّ الحسد تآكله، من ابن الله، في ذاك اليوم
الذي كرّمه فيه الأب العظيم، ونصّبه مسيحاً ملكاً،
ولم تستطع كرامته تحمّلَ المشهدِ، وشَعَر بأنه مسلوب".

هذا هروب بعيد كل البعد عن الشكسبيرية، ونحتاج أن نسمعه ممسرحاً، تماماً مثلما نريد أن نرى إبليس قبل أن ينحدر من موقعه إلى الأبد. في الهروب من شكسبير، يكبح ميلتون اللحظة المسرحية في تحوّل بطله الوغد. وعلى أية حال، أثبت رافائيل أنه على خطأ، فإبليس هو الذي يحسب نفسه مسلوباً، ويزعجنا الطرف الذي يقول لنا إن إبليس الآن هو اللاّشخص المسمّى الشّيطان. يفكّ شكسبير خيوط إياغو وماكبث أمامنا، بينما يفترض ميلتون ببساطة أنّ القارئ، المسيحي الوديع، سوف يقبل بالقصّة كما رُويت برمّتها من منظور الطّرف الفائز. وثمة لحظات كثيرة مماثلة يمكن أن تسبّب غرق "الفردوس مفقوداً"، التي تستردّ زخمَهَا بعودة الشّيطان الشكسبيري، بعد أن مُنح الفرصة للتعبير عن وجهة نظره:

"أتقول إذاً إننا خُلقنا على هذه الشّاكلة؟ عملُ
يدين ثانويتين، انتقلت من الأبِ إلى ابنهِ؟
فكرة غريبةٌ وجديدةٌ!

عقيدةٌ لا بدّ أن نعرف كيف تلقّفناها: من رأى
متى بدأ هذا الخلق؟ هل تتذكّرُ
خلقَكَ، حين أعطاكَ الخالقُ كينونتَك؟
لا عهدَ لنا بعهدٍ لم نكن فيه كما نحن الآن،
لا نعرفُ أحداً قبلنا، خَلقْنا أنفسَنا، وربّينا أنفسَنا،
بفضل قوّتنا الخاطفة، حين دار المسارُ القاتلُ
دورتَه الكاملةَ، تلك الولادة المكتملةُ
لهذه السّماء الأليفة، والشّموس الأثيرية،
وقوّتنا لنا وحدنا".

هذا منظورٌ يشي بوقائع براغماتية، شعرية وإنسانية، بأن الحقائق المفترضة للمسيحية لا يمكنها أن تُخنق بسهولة. وإذا سلّمنا بأنّ الشّيطان منخرط في سخرية درامية، فإنّ ثمة ما يتجاوز السّخرية في هذه الأسئلة البلاغية. إنها تعتمد النسق ذاته لأسئلة إياغو الشّرسة، وتجعل من قارئ "الفردوس مفقوداً" عُطيلاً آخر، غارقاً في مفردات لا يمكن مقاومة انحيازها، رغم صراحتها. إنّ ما تعلّمه الشّيطان من إياغو وماكبث، ومن هاملت على نحو أكثر رهافةً، هو الطاقة السّلبية، التي تُقنِعُ، لأنها تتخطّى الإصرار المحض، وتوحي بنزعة دائمة تتجاوز مبدأ اللذّة. وشكسبير، الذي لم يخلق كلّ شيء، ربّما، لكنه بالتأكيد ابتدعنا جميعاً، (كما نحن عليه الآن)، ابتكر العدَميةَ الغربية، وفي تلك الحركة من هاملت، عبر إياغو وإدموند، إلى ماكبث.

إنّ الشّيطان، البهيّ كفصاحته، هو تكرار لاكتشاف شكسبير للعدم في جوهرنا. يخبرنا هاملت بأنه، هو نفسه، لا شيء وكلّ شيء، بينما يوغل إياغو أعمق في الهاوية: "أنا لستُ أنا"، التي تعكسُ عن عمد عبارة القدّيس بولُس، "باسم بركة الله، أنا أنا." "لا عهدَ لنا بعهدٍ لم نكن فيه كما نحن الآن"، ومع ذلك، نحن لسنا شيئاً الآن. معرفياً، يدرك إياغو أنه رجل أجوف لأنّ المانحَ الأوحدَ للوجود، الإله المحارب عُطيل، قد تجاوزه. والشّيطان، الذي تم

تجاوزه، يصرّ أيضاً على أنه خلق ذاتَه، ويسعى إلى تفكيك الخلق الذي سعى إلى استبداله. أما إياغو، الأكثر حيويةً، فيقوّضُ إلهَه، محيلاً الحقيقة، والقيمة الوحيدة التي يدركها، إلى فوضى عارمة. أما الشّيطان المسكين فباستطاعته أن يحتجّ على الله، لا أن يقوّضه.

إنّها حقيقة ملموسة أنّ إياغو يجعل من الشّيطان قزماً إذا نظرنا إلى جبروته الشّيطاني، ولو أنّ ميلتون سمح لنفسه بمواجهة العدوى الشكسبيرية مباشرةً، لاجتاحه اليأسُ. قبل كتابة "الفردوس مفقوداً" بوقتٍ طويل، كان ميلتون قد بدأ التفكير في كتابة التراجيديا وليس الملحمة، إما تحت عنوان "الفردوس مفقوداً" أو "آدم مطروداً من الفردوس". وما يظهر الآن في القصيدة على أنه الكتاب الرابع، الأبيات 32-41، كان من المفترض أن يكون افتتاحية التراجيديا. يعلن الشّيطان، على قمّة جبل نيفاتس، عند منبع نهر دجلة، رؤياه لجنّة عدن، ويخاطب مباشرةً الشّمسَ المتوهّجةَ، بنبرة الوغد -البطل الجاكوبي، مستعيداً العاطفة المتأجّجة لشخصيات مارلو الطّموحة:

"أنتِ، أيتها المتوّجةُ بمجدٍ لا يُضاهى،
يا من تبدين، من موقعكِ الفريدِ، مثل إلهٍ
لهذا العالم الجديد، والتي، أمام بهائِها،
تُخفي النجومُ رؤوسَها الصّغيرةَ، إليكِ أنادي،
ولكن ليس بصوتٍ ودودٍ، وأضيفُ اسمَكِ،
أوه أيّتها الشّمس، لأخبركِ كم أكرهُ أشعتّكِ،
التي تجلبُ إلى ذاكرتي حالتي قبل سقوطي،
حيث شامخاً وممجّداً كنتُ فوق أفلاككِ،
حتّى رماني الغرورُ، والأسوأ الطموحُ،
إلى أسفل السّافلين، لأتحاربَ في السّماء،
مع ملكِ السّماءِ الذي لا يُضاهى".

في المسوّدات المتبقّية للخطّة في "آدم المطرود من الفردوس"، لا توجد شخصية اسمها الشيطان، ويوجد إبليس فقط. هذا المقطع هو الدّليل الوحيد على الشّخصية التي انحدر منها الشّيطان. وعلى أساس هذه الأبيات العشرة، يبدو إبليس شخصية مارلوية مثلما أصبح الشيطان شخصيةً شكسبيريةً، ويمكننا أن نصغي هنا إلى تامبرلين، ولكن ليس إلى إياغو أو ماكبث. وبلاغةُ إبليس تميلُ أكثر إلى المبالغة، والسموّ هو معيار القياس، وكلّ شيء يُحكَم عليه إمّا من خلال التصعيد أو التحجيم. لقد أزاحت الشّمس نجمةَ الصّباح، وإبليس يحتقرُ مبدئياً تسميةَ غاصبهِ. وحين يضيفُ الاسمَ، يعبّر عن ذلك بكراهية معلنة لما يثيرُ في داخله عذاب النوستالجيا. هنا يعود بنا إلى التغيير العظيم الذي امتنع ميلتون عن تجسيده: وتحديداً متى وكيف أصبح إبليس شيطاناً؟ بعد خمسة وثلاثين بيتاً أو نحوها، أضيفت افتراضاً إلى الخطاب الأصلي، يأتي الجواب المحتمل:

"كلّ أفقٍ أحلّقُ فيه هو الجحيم،
وفي الدّركِ الأسفلِ دركٌ أعمق
ما زال يفغرُ فاهاً، ويهدّدُ بالتهامي،
حتى أنّ الجحيمَ الذي أكابدُهُ يبدو فردوساً".

البيت الأوّل هو بمثابة تنقيح مكشوف لبيت مارلو، على لسان ميفستوفوليس: "لماذا، هذا هو الجحيم، وأنا لستُ خارجه"، بيد أنّ الأبيات الثلاثة المتبقّية تتجاوزُ قدرة مارلو. لولا عذابات عطيل، التي يتسبّبُ بها إياغو، ولولا رحلة ماكبث السّلبية إلى سحيق أوهامه، لما تأتّى لميلتون أن يأتي بالصّورة العظيمة لفم الجحيم. لو قُدّر لنص "آدم مطروداً من الجنّة" أن يُكتَب، لما كان إبليس سوى دور مأخوذ من مارلو، أما الشّيطان فانبثق من انتصار شكسبير داخل روح ميلتون. كان مارلو فنّان كاريكاتير، وإبليس، مثل تامبرلين وباراباس، ما كان ليكون سوى شخصية كاريكاتورية. لقد ابتكر شكسبير الذّات المتبدّلة أبداً، المتنامية بلا نهاية، الذّات الأعمق التي تلتهم ماعداها، والتي بلغت كمالهَا في شخصية هاملت، وهي ما تزال تفترسُ ضحيتها لدى الشّيطان. يرى عالم النفس

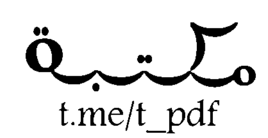
الهولندي فان دن بيرغ في كتابه "الطبيعة المتبدّلة للإنسان" أنّ مارتن لوثر هو مكتشف الذّات الداخلية المتنامية. ثمة، بالتأكيد، جوّانية جديدة لدى لوثر، لكنّها تختلف، من حيث الدرجة وليس النوع، عن نبوءة إرميا بأنّ الله، من الآن فصاعداً، سوف يدوّن القانون فوق أعضائنا الداخلية. لن أغامر في وصف حساسية شكسبير بأنّها إمّا بروتستانتية أو كاثوليكية متمرّدة. فكما هو الحال دائماً مع شكسبير، إنها الاثنتان معاً، كما أنّها لا هذه ولا تلك، وبالتالي فالجوّانية اللوثرية ربما أثّرت، إجمالاً، في مفهوم شكسبير للوعي الإنساني. لكنّ الذّوات الدّاخلية الشكسبيرية تبدو لي مختلفة عن مثيلاتها لدى لوثر، من حيث النوع، وليس الدرجة فقط، كما أنها، في حقيقة الأمر، مختلفة في النوع عن تاريخ الوعي الغربي برمّته، حتى مجيء لوثر. إنّ مفهوم الاعتماد على الذّات لدى هاملت يقفزُ فوق القرون، ويلتحق بمفهومي نيتشه وإمرسون، ثم يتجاوزهما معاً، ويستمرّ في حضوره، بعدنا.

إنّ ملاحظة إمرسون عن شكسبير تظلّ حقيقية: "عقله هو الأفق الذي لا نستطيع، في الوقت الراهن، أن نرى ما وراءه". والاختزاليون الذين يصرّون دائماً على تذكيرنا بأنّ شكسبير هو، بالدّرجة الأولى، كاتب مسرحي محترف، يتلقّون سخريةً إمرسونيةً رهيفةً: "تلك الخدع المرتبطة بسحره تفسد علينا أوهام الغرفة الخضراء". أما ماذا يمكن لإمرسون أن يقول للنقّاد المادّيين والتاريخانيين الجدد، فلا أملك سوى التكهّن، بيد أنّ اللوم المناسب حاضر تواً في مقالة "شكسبير، أو، الشّاعر" من كتابه "رجال نموذجيون" الصادر عام 1850: "إنّ شكسبير وحده هو كاتبُ سيرة شكسبير، وحتّى هو لا يقولُ شيئاً، إلاّ لشكسبير الذي فينا". والشّكسبير داخل ميلتون هو الدّرك الأسفل الذي يقبعُ فيه الشّيطان، وقلقه من أن يلهتمَهُ شيءٌ يكمن داخل نفسه. كيف أُتيحَ لميلتون أن يشتقّ تلك الرؤيا للملتهم؟

إنّ تعقيد الاشتقاق يكمن في أنّ الشّيطان هو إياغو وعُطيل المحطّم معاً، وإدموند ولير الذي جنّ، وهاملت المترفّع والمنحطّ معاً، وماكبث المتأهّب للقتل الملكي، وماكبث الذي ضاع لاحقاً في شرنقة الجريمة. إنّ ميلتون، بعزله

إبليس، واستبداله بالشّيطان، يختار الناضج، ربّما من دون أن يعلم، أن يكون شكسبيرياً أكثر مما أراد. إنّ إبليس، بغضّ النظر عن حالة الإحباط، لن يعاني مشاعر القلق الآنية، والغيرة الجنسية، تلك المشاعر السلبية الكامنة في مركز شخصية الشّيطان. إنّ هوس الشّيطان بالوقت مشتقٌ من هوس ماكبث، وبعد شكسبير لن يوجد متألّمون كبار من الغيرة الجنسية- سواء لدى ميلتون، أو هوثورن أو بروست- بمعزل عن التأثّر الشكسبيري. إنّ تجسيد الطّاقة السلبية لم يوجد قبل شكسبير. بعده، نجد الطاقة تنبضُ لدى عدميي دوستويفسكي، كما تنبضُ لدى الشّيطان في قصيدة "الفردوس مفقوداً"، ولن تتكرّر، ثانيةً، أبداً، بالمستوى الميلتوني الرّفيع نفسه.

قارنْ بين لحظتين يدرس من خلالهما إياغو والشّيطان النوستالجيا، وكلتاهما تشكّلان تنويعاً رهيفاً على مبدأ، "لقد ابتكرتُ هذه المقطوعةَ اللّيليةَ، وهي أفضل مالديّ". الأولى من إياغو، في الفصل الثالث، المشهد الثالث، الأبيات 321-333، وهي تهويمة باهرة تبدأ بخروج إميليا، التي تمّ إرسالها لإحضار منديل ديسدمونة، يتخلّلها دخول عُطيل، المحطّم توّاً:




"في مسكن كاسيو سأضعُ هذا المنديل،
وأدعُه يجدُهُ. حماقاتٌ خفيفةٌ كالهواء
تبدو لمريض الغيرة براهين قوية
كالكتابات المقدّسة، وهذا يمكن أن يفعل شيئاً.
المغربيّ يتبدّل توّاً تحت تأثير سمّي:
الأوهامُ الخطيرة هي بطبيعتها سمومٌ،
لا تبدو، في البداية، غير مستساغة للذوق،
ولكن بتفاعلٍ بسيطٍ مع الدّم
تلتهبُ مثل مناجم من كبريت.
**(يدخل عطيل)**
لقد قلتُ هذا.

انظر أين هو قادم! لا أفيون ولا لفّاح،
و لا كلّ سوائل العالم المنوّمة
يمكن أن تعيدكَ إلى ذاك النوم السّلس
الذي تذوّقتُهُ البارحة".

قارن هذا بلحظة مماثلة لتلميذ إياغو، الشّيطان، في الكتاب الرابع، الأبيات 366-385، حيث يقوم بإغواء آدم وحواء الغافلين:

"أوه، أيها الزّوجان الوديعان،
لا تحسبا كم بات وشيكاً
تبدّل حالكما، حين تختفي كلّ هذه الملذّات،
وتقعان في البلوى التي تكبر،
كلّما تذوّقتما سعادةً أكبر.
سعيدان، لكنّ سعادتمكا غير آمنة،
ولن تستمرّ، وهذا المقعد العالي، جنّتكما،
غير محصّنة لتُبقي عدوّاً خارج أسوارها،
هاهو يدخل الآن، لا عدوّ معلن لكما
أشفقُ عليه، ولم يُشفق عليّ أحد:
أسعى إلى عقد عُصبة معكما،
وصداقة متبادلة صريحة، ولصيقة،
حتى أنه ينبغي، من الآن فصاعداً،
أن أسكَنَ معكما، أو تسكنا معي،
مسكني قد لا يسعدُ حسّكما
مثل هذا الفردوس البهيّ،
مع ذلك لتقبلا صنيعَ خالقكما،
لقد منحه لي، وها أنا أمنحُهُ لكما،

ستفتح جهنّم بواباتها العريضة، لترحّب بكما،
وتطلقُ ملوكها جميعاً، ستكون ثمة فسحة
لا تشبه هذه الحدود الضيّقة،
لاستقبال ذريّتكما الكثيرة".

وسواء ولد "الإنسان الداخلي" أم لا، في مفهوم لوثر لـ"الحرية المسيحية" في عام 1520، فإنّ نصر إياغو يكمن في أنه تسبّب بجعل إنسان عُطيل الدّاخلي يتداعى في منتصف المسرحية، في حين أن الشيطان يتلذّذ بانتصاره الوشيك حين يتأمل اللّحظات الأخيرة للحرّية الداخلية لآدم وحواء. ومن دون البهاء الدّاخلي، وكذلك الخارجي، لضحاياهما، ما كان للشّيطان وإياغو أن يسطعا على هذا المستوى الفخم والمخيف. هذان المقطعان يقدّمان سموّ الطاقة العدمية، ويدمجان الأنفة الجمالية في المقطوعة الليلية التي يؤلّفها المرء، بنوستالجيا مازوخية وسادية للعظمة المتماسكة التي يدمّرها المرءُ، أو يكاد. ويشعر إياغو، سلف الشّيطان، بمتعة صافية تجاه منجزه، بينما يقترب الشّيطان من حافة الندم المنافق فحسب. إنّ الغلبة هي بالضّرورة لإياغو لأن صنيع يديه هو أقرب إلى الجماليّ الصّرف. يمكنك أن تسمع جون كيتس ووالتر باتر في دندنة إياغو:
"لا أفيون ولا لفّاح،
ولا كلّ سوائل العالم المنوّمة
يمكن أن تعيدكَ إلى ذاك النوم السّلس
الذي تذوّقْتهُ البارحة".

بينما تسمع في صوت الشّيطان محاكاةً للدّمج القسري لفنّ إدارةِ الحكم:
"صداقة متبادلة، صريحة ولصيقة".

إنّ الانتقال من الناقد الأدبي إلى السّياسي يحزننا ويجعلنا ندرك بأننا نريد للشّيطان أن يتقاسم حصّةً أكبر مع عبقرية إياغو وعدميّته. ولكن ماذا عسى ميلتون أن يفعل؟ ثمة عدمية حقيقية لدى شخصية تشوسر، بائع الغفران، لكن

هذه الخاصّية لم تتطوّر حتى جاء شكسبير وحرص بحكنته أن يمنح أبطال مارلو الأوغاد نمطاً جوّانياً من اللاّأخلاقية الشّرسة. كانت الطاقات الاجتماعية والتاريخية متوافرة لمعاصري شكسبير مثلما كانت متوافرة لمؤلف "عطيل" و"الملك لير" و"ماكبث"، لكن الطاقات الداخلية كانت متوافرة لديه بوضوح أكثر منهم جميعاً. لقد عرف شكسبير بدقّة كيف يستخدم ويحوّل تشوسر ومارلو، ولكن لا أحد، حتّى ميلتون أو فرويد، عرف كيف يستخدم شكسبير، لا أن يستخدمه شكسبير، أو كيف يحوّل شيئاً كونياً وهائلاً، ويجعله ملكاً له.

-8-

# الدكتور صموئيل جونسون، الناقد في التقليد

يمكن للمرء أن يقتفي تاريخ النقد الأدبي الغربي في عدد من الأصول، بما في ذلك كتاب أرسطو "فنّ الشّعر" وهجوم أفلاطون على هوميروس في "الجمهورية". أنا نفسي أميل إلى اتّباع كتاب برونو سنيل "نموّ العقل"، الذي يعطي شرف السّبق إلى هجوم أرسطوفان الشّرس على يوريبديس. ومن الكآبة القول إن نشاطاً فكرياً كان قد انبثق من مسرحية هزلية متعمّدة، نراه يخبو اليوم في حالة هزلية مؤسّساتية يقودها حشد من النقّاد "الثقافيين" و"السّياسيين" ممن تغرق بهم مؤسّساتنا الثقافية. لا يمكن أن تكتمل أية مرثية للتقليد الغربي من دون الاعتراف بالناقد، المنتمي إلى التقليد، صموئيل جونسون، الذي لا يضاهيه ناقد في أيّة أمّة، ممن جاء قبله أو بعده.

لا تربطُ جونسون عُرىً قوية بمونتان وفرويد، كاتبي المقالة اللّذين دُرِسا في هذا الكتاب، مثلما هي علاقة أحدهما بالآخر. كان المزاج المتشكّك أو الأبيقوري يثير حنق جونسون، الذي كان بحقّ ملكياً، ومسيحياً، وكلاسيكياً- على نقيض إليوت، الذي سعى إلى هذه الهوية الثلاثية بكثير من سوء النية. لا توجد نيّات سيئة حول الدكتور جونسون، الذي كان صالحاً بقدر ما كان عظيماً، مع أنه كان غريباً، بتوحّش، إلى أعلى درجة. كل هذا من خلال شخصيته المتفرّدة والغريبة الأطوار (رغم جاذبيتها)، كما قُدّمت لنا في ما يمكن اعتباره أفضل أعمال السّيرة الأدبية حتىّ الآن، أعني كتاب بوسويل "حياة جونسون". لقد كان جونسون شاعراً قوياً وألّف رومانساً نثرياً رفيعاً هو "راسيلاس"، بيد أنّ مجمل أعماله- النقد الأدبي بوجه خاصّ- هو في جوهره أدب حكمة.

ومثل سلفه الحقيقي، كائناً من كان ذاك الذي كتب "الإكليركوس" في الكتاب المقدّس العبري، فإنّ جونسون مقلق وغير تقليدي، ومنظّر أخلاقي لا يخلو من غرائبية. يمثّل جونسون، بالنسبة إلى إنكلترا، ما يمثّله إمرسون بالنسبة إلى أميركا، وغوته لألمانيا، ومونتان لفرنسا. إنه الحكيم القومي. لكنّ جونسون، مثل إمرسون، كاتب أصيل للحكمة، بالرّغم من أنه يصرّ على أنّ منظومته الأخلاقية تتبع أيديولوجيات مسيحية، كلاسيكية، محافظة. مرة أخرى، ومثل إمرسون، أو نيتشه، أو تقليد الأخلاقيين الفرنسيين، فإنّ جونسون كاتب حكمة عظيم، يدمج الأخلاقي والوعظي، كما يقول إم. جي. هودغارت. ولعلّ المصطلح الأدق الذي يصف جونسون هو الناقد التجريبي، للأدب والحياة معاً. وأكثر من أيّ ناقد آخر، يوضّح جونسون أنّ الطريقة الوحيدة هي الذات، وبالتالي فالنقد هو فرع من أدب الحكمة. إنه ليس علماً اجتماعياً أو سياسياً أو شكلاً من الحماسة الديماغوجية المرتبطة بالجنس أو العِرق، كما يشهد قدره الرّاهن في الجامعات الغربية.

إنّ جميع النقّاد، صغاراً وكباراً، يخطئون أحياناً، حتّى الدكتور جونسون ليس معصوماً من الخطأ. وجملةُ "(تريسترام شاندي) لن تستمرّ" هي من أكثر الأحكام الجونسونية مدعاةً للأسف، وثمة أحكام أخرى، مثل مديحه لمقطع من الشّعر في قصيدة غونغريف "العروس المفجوعة"، واعتباره إياه أهمّ من كلّ ما كتبه شكسبير. ويبدو لي أنّ جونسون، أكثر من كولريدج وهازليت، وإ. سي. برادلي أو هارولد غودارد، هو أفضل مفسّر لشكسبير في اللّغة الإنكليزية، وبالتالي فإنّ هذه الهفوة تحديداً تبدو غريبة جداً. ولا يخفّف من وقعها سوى رداءة غونغريف الواضحة، التي لا علاقة لها بمسرحياته الكوميدية العظيمة، المكتوبة نثراً. يصف غونغريف معبداً، ليس سوى قبر، ويبدو أنّ هذا يحرّك شعور جونسون بالرّهبة من الموت، الذي لم يكن أقلّ حضوراً من شعوره بالرّهبة من الله. ثمة مقطع شهير في كتاب بوسويل "حياة جونسون" يبدو مركزياً في فهم شخصية جونسون:

"أفكاره حول هذا التبدّل المخيف، على العموم، مملوءة بالهواجس الرهيبة. إنّ عقله يمثّل مسرحاً رحباً، أو مدرّجاً رومانياً. في وسطه تنهضُ رجاحةُ

أحكامه، التي تقاتل، مثل محارب جبّار، تلك الهواجس، التي تتربّص به مثل حيوانات مفترسة محبوسة في زنزانات، ومستعدّة للهجوم عليه. بعد الصّراع، يعيدها جميعاً إلى زنزاناتها، لكنه لا يقتلها، فهي تظلّ تهاجمُهُ. وعن سؤالي له حول ما إذا كنّا قادرين على تحصين عقولنا ضدّ اقتراب الموت، أجاب، بزخم عاطفي، "كلاّ، يا سيدي، دعه وشأنه. ليس مهمّاً كيف يموت المرء، بل كيف يعيش. إنّ فعل الموت ليس بذي أهمية، ولا يستغرق سوى القليل من الوقت." ثمّ أضاف، بنظرة جدّية، "يعرف المرء أن الأمر يجب أن يكون هكذا، ويستسلم له. ولن تنفعه الشّكوى البتّة".

يستحضر موقفُ جونسون، براغماتياً، موقفَ مونتان، بيد أن المحمول العاطفي مختلف تماماً: لا يوجد لدى مونتان شيء يماثل عاطفة جونسون القلقة أو يشبه جدّيته المخيفة. يتجنّب جونسون، هذا المفكّر الذي يمثّل ذاتَه (جزء من مديحه لميلتون)، التأمّلَ اللاّهوتي، ولكنه يظل أسير مشاعر القلق المرتبطة بالقصور الإنساني تجاه فهم آخر الأشياء. "الأمل والخوف" هو ربط جونسوني متكرّر، وقلّة هم الكتّاب الذين طوّروا، مثله، حساسيةً خاصّة تجاه النهايات من كلّ نوع: المغامرات، والأعمال الأدبية، والحياة الإنسانية. ثمة علاقة معقّدة بين قلق جونسون المطلق ونظرته النقدية إلى الأدب. وخلافاً للشاعر ت. س. إليوت، فإنه لا يطلق أحكاماً جمالية وفقاً لأرضيات دينية. ومع أنّ جونسون لم يكن سعيداً البتّةَ بالفكر السّياسي لميلتون، ولا بفكره الرّوحاني، فإنّ قوة قصيدة "الفردوس مفقوداً" وأصالتها أقنعتاهُ، بالرّغم من الخلافات الأيديولوجية بينهما.

لقد كان جونسون ناقداً حصيفاً، كما يتوجّب على الناقد أن يكون، في قراءته لميلتون وشكسبير وبوب. إنّه يجابهُ العَظَمَة مباشرةً، وباستجابة كلّية، ويستحضر معها ذاته الكاملة. وأنا لا أستطيع التفكير في ناقد كبير آخر يضاهي جونسون في درايته لما يسمّيه هو "غدر القلب الإنساني،" وبخاصّة قلب الناقد. والعبارة التي استشهدتُ بها مأخوذة من "التجوال 93"، حيث يشير جونسون، منقبضاً، إلى أنّ "ثمّة حقّاً بعض الحنان مردّه الكتّاب الأحياء"، ولكنه يحذّر بأنّ هذا الحنان ليس "ضرورياً كونياً لأنّ من يكتب يُنظر إليه كمتحدٍّ عامّ يحقّ للجميع مهاجمته". هذه

الرؤيا الرّصينة إلى الأدب كحالة صراع، كلاسيكية بكلّيتها، كما يعلم جونسون، وتدفعه إلى بيانٍ مثيرٍ يمثّل عقيدةَ جونسون كناقد:

"ولكن مهما قيل بشأن الكتّاب المعاصرين، فإنّ ذاك الذي يعي غدر القلب الإنساني، ويعلم كيف أننا نحاول إرضاء غرورنا أو حسدنا تحت حجّة البحث عن الأناقة والتوازن، سيجد نفسه غير ميّال إلى استثارة أحد، ولا توجد استثناءات حقّاً يمكن استخلاصها من النقد، الذي لم يعد يعاني الشّجبَ، ولم يبقَ منه شيء الآن سوى كتاباتهم وأسمائهم. حول هؤلاء المؤلّفين يجد الناقد نفسه، من دون شكّ، حرّاً في ممارسة أعلى درجات القسوة، بما أنه لا يعرّض للخطر سوى شهرته، ومثل إينياس، حين امتشق سيفَه في جنبات الجحيم، تراهُ لا يجابه سوى الأشباح التي لا يمكن جرحها. إنّ بإمكانه أن يُظهِر بعض الاحترام للسمعة المكرّسة، لكنه يستطيع من خلال هذا التعبير عن التبجيل أن يستشير شعوره بالأمان فقط، إذ إنّ الدوافع الأخرى جميعاً وصلت الآن إلى نهايتها.

لقد تمّ تقصّي الصّراع هنا إلى جذوره، وثمة سخرية ذكية تذكّر الناقد بأنّه يمتشق سيفَه ضدّ أشباح في عالم الموتى، ومؤلّفين لا يمكن إصابتهم بجرح. ولكن ماذا عن أعظم هذه الأشباح: شكسبير، وميلتون، وبوب؟ "ثمة دائماً نداء مفتوح من النقد إلى الطبيعة". وقد قصَدَ جونسون شكسبير بمفردة "الطبيعة" في تلك الجملة، التي يرى فيها الناقد والتر جاكسون بيت شعاراً أو نقطةَ انطلاق لجميع كتابات جونسون النقدية. الحكمة، وليس الشّكل، هي المعيار المطلق للحكم على الأدب التخييلي، وشكسبير يطرح على جونسون امتحان الناقد الأسمى: كيف يمكن أن تكون استجابة المرء ملائمة تجاه الكاتب المركزي في التقليد الغربي؟

يمكن أن يُقال إنّ تعليق جونسون على شكسبير، بدأ بجملة شهيرة وردت في "الاستهلال" (1765): "لا شيء يمكن أن يسعد الكثيرين، ويسعدهم لمدة طويلة، أكثر من التجسيد العادل للطبيعة العامّة". إنّ مسعى جونسون يكمن في تكريس عدالة المحاكاة الشّكسبيرية للطبيعة، ولم يسبقه أحدٌ في هذه المغامرة: "في كتابات

الشّعراء الآخرين تكون الشّخصية على الأغلب فرداً، وفي كتابات شكسبير تكون نوعاً إنسانياً". ومن الواضح أن جونسون لا يقصد أنّ هاملت وإياغو ليسا تجسيدين فرديين، بل إنّ فردانيتهما مركّبة ومتقدّمة لأنّهما يتمحوران حول نظام الحياة، وهما امتداد لحبكة أشمل، بحيث لا يمكن للمرء تصوّر المثقّف الألمعي، في الحياة أو الأدب، من دون لمسة من هاملت، أو عبقرية للشرّ، صورة لجمالي يستمتع باللّعب بالبشر، وليس الكلمات، من دون أن يكون إياغو سموّاً سيئاً يُحكم عليه بالاستناد إليه. من الواضح أنّ موليير لم يكن يعرف شيئاً عن شكسبير، ومع ذلك فإنّ ألسِست في "كاره الناس" يستحضرُ شيئاً من هاملت. لقد كان إبسن يعرف بالتأكيد شكسبير، وهيدا غابلر شخصية تستحقّ أن تنحدر من إياغو. وكان امتلاك شكسبير للطبيعة الإنسانية أكيداً حتّى أن جميع الشّخصيات ما بعد الشّكسبيرية هي بدرجة ما شكسبيرية. ويلاحظ جونسون بفطنة عالية أنّ كلّ مسرحيّ آخر يسعى لأن يجعل الحبّ عاملاً كونياً، باستثناء شكسبير:

"بيد أنّ الحبّ هو عاطفة واحدة من بين عواطف كثيرة، وبما أنّها لا تملك تأثيراً عظيماً في مجمل الحياة، فإنّ فعاليتها محدودة في مسرحيات الشّاعر، الذي التقط أفكاره من العالم الحي، وعرض ما رآه أمامه. لقد عرف أنّ أية عاطفة أخرى، سواء أكانت سوية أم مفرطة، هي سبب للسّعادة أو الكارثة".

من هو أكثر دقّة حيال مكان الدّافع لدى شكسبير، جونسون أم فرويد؟ إنّ تعليقات فرويد على مسرحيات "هاملت" و"لير" و"ماكبث" تعطي الصراعَ من أجل الإشباع الجنسي، مهما كان مكبوتاً، مكاناً، في تلك المسرحيات، مساوياً، على الأقلّ، للصّراع من أجل القوّة. لن يتفق جونسون وشكسبير مع فرويد، والدّافع أو العاطفة لدى شكسبير أكثر شمولية بكثير- مزيج من العواطف المفرطة- مما يسمح به فرويد، وبخاصّة في التراجيديات الثلاث العظيمة. يمكننا أن نلاحظ أنّ دافع جونسون الخاصّ، بالرّغم من انصهاره بحدّة بجنسانية مقموعة، شكسبيريّ بامتياز، تدعمه، كما هو الحال، إرادة شعرية باتجاه الخلود، يعبّر عنها جونسون ضمناً على نحو ساخرٍ وسلبيّ في رسالة إلى بوسويل (8 كانون الأوّل/ديسمبر، 1763):

"لعلّ في كلّ قلب رغبة كامنة للتميّز، تدفع المرء أولاً إلى الأمل، ومن ثم إلى الإيمان بأنّ الطبيعة قد منحته شيئاً يخصّه وحده. هذا الغرور يجعل العقل يروّض مشاعر البغضاء، ورغبات أخرى دقيقة، حتى تسمو، عبر الفنّ، فوق حالتها الأصلية من القوّة، وحين يتطوّر الزيّف ويتحول، مع الزّمن، إلى عادة، تمارس تلك المشاعر طغيانها عليه، بعد أن يكون قد شجّعها على الظهور".

لا شكّ أن المقطع يسعى لأن يكون نقداً ذاتياً. ألا يصلح أن يكون أيضاً توصيفاً عادلاً للشّخصية الشكسبيرية، ولنقل ماكبث؟ إنّ الرغبة في التميّز هي بالتأكيد الدافع خلف الاستعارة، والدافع الذي يصنع الشّعراء. أليست هي التي تمنح حياةً للأبطال، والبطلات، والأوغاد، والأبطال- الأوغاد، لدى شكسبير؟ يقول جونسون في مقدّمته عن شكسبير: "إنّ شخصيات عامّة ومركّبة كتلك لا يمكن تشخيصها وحفظها بسهولة، ومع ذلك لا يوجد شاعر، مثله، أبداً جعل شخصياته أكثر تميّزاً بعضها من بعض". إنّ شخصنة الخطاب، ومواءمة الخطاب للشّخصية، من المعجزات الشكسبيرية، التي يفسّرها جونسون بذكاء هو نوع من التحليل الذاتي، وجزء من رغبته في التميّز. ما أجده مثيراً للفضول هو اعتقاد جونسون بأنّ شكسبير هو، جوهرياً، كاتب هزليّ فرض التراجيديا على نفسه، ربّما في بحث آخر عن التميّز:

"في التراجيديا يتصيّد جاهداً المناسبة ليعبّر عن الكوميديا، لكنه في الكوميديا يبدو ميالاً إلى السكينة والسّخاء، في نمط من التفكير يلائم طبيعته. في مشاهده التراجيدية، ثمة دائماً ما ينقصُ، بيد أنّه غالباً ما يتجاوز في الكوميديا التوقّع أو الرّغبة. فنّه الكوميدي يمتّعُ بفضل الأفكار واللّغة، وفنّه التراجيدي، في قسمه الأعظم، بفضل الحدث والفعل. التراجيديا لديه مهارة، والكوميديا غريزة".

إنّ انتقال شكسبير من الكوميديا والتاريخ، عبر التراجيديا، إلى الرّومانس، (لنستخدم مصطلحنا) يدعمُ رأيَ جونسون ويدحضُه في آنٍ واحد. هل تعتمد مسرحية "لير" على المهارة، ومسرحية "كما تحبّها" على الغريزة؟ هنا يخبرنا جونسون عن نفسه أكثر مما يخبرنا عن شكسبير، ولكن بما أنّه يصرّ على أنّ

شكسبير هو "مرآة الطبيعة"، فرأيُهُ لا يمثّلُ نشازاً. والأكثر إمتاعاً أنّ جونسون يفضّل، بوضوح، فولستاف على لير، وهذا متعلّق بالقلق الذي يساور جونسون بأنّ شكسبير "يكتب من دون أية غاية أخلاقية"، وهذا قلق لا نكاد نشاركه فيه الآن. وكما يُظهر الناقد بيت، على أية حال، فإنّ مشاعر القلق التي يضمرها جونسون تمتلك قوة نقدية حقيقية. وحقيقة أنّ شكسبير لا ينخرط في "عدالة شعرية" بل يخلق كآبة جونسونية، لأنّ جونسون نفسه وديع بعمق، وخائف بحقّ من المأساة والجنون. إنّ شكسبير، مثل جوناثان سويفت، أفقد جونسون أعصابَه، ولا بدّ أنه قرأ جنون الملك لير كنبوءة لما يمكن أن ينتهي عليه هوسُه. ولأنه ساخر طبيعي عظيم، تجنّب جونسون على العموم كتابة الهجاء، الذي يمكن أن يكون قد شلّه كشاعر، حيث لا يظهر منه إلاّ النزر اليسير. لقد شغل غضب لير جونسون رغماً عنه، وملاحظته العامّة عن المسرحية عميقة إلى حدّ الاضطراب:

"من بين مسرحيات شكسبير، تستحقّ مأساة لير التمجيد الذي حظيت به. إذ لا توجدُ، ربّما، مسرحية أخرى تجعل الانتباه مشدوداً على هذا النحو: إنها تثير عواطفنا كثيراً، وتشغل فضولنا. إنّ التعقيدات المرهفة للهواجس المتميّزة، والتضادّ المذهل للشّخصيات المتناقضة، والتبدّل المفاجئ في المصائر، والتسلسل السّريع للأحداث، تملأ العقل بصراع دائم من الغضب والشّفقة والأمل. لا يوجد مشهد واحد لا يساهم في تعميق الحزن، أو مسار الفعل، ولا يوجد سطرٌ واحد لا يساهم في دفع المشهد إلى الأمام. قويٌّ جداً تيّارُ مخيلة الشّاعر، حتىّ أنّ العقل، الذي يغامر في الدّخول إليها، يسرعُ، من دون مقاومة، لالتقاط أنفاسه".

إنّنا نسمع عقلاً قوياً يرفض أقوى العقول، ولكنه عبثاً يفعل ذلك، بما أنّ جونسون انجرف بكلّيته أمام تيار مخيّلة شكسبير. يكون جونسون في أوج قوته كناقد حين يكون منقسماً على ذاته، وهنا يجد المرء ثانيةً الاستعارة المربكة عن "التميّز" في جملة "التعقيدات المرهفة للهواجس المتميّزة". أن تكون متميّزاً، يعني، بالنسبة إلى جونسون، إنجازاً وغروراً، وفي الكون المسرحي لشكسبير يكون إنجازاً فقط، يتخطّى العدالة الشعرية، والخير والشر، ويتخطّى الغرور

والجنون. لا أحد، من قبل، كان قد عبّر عن قوّة شكسبير العارمة والكاسحة في التجسيد مثل جونسون، وبفضل حسّه الرائع بالمفردات، استطاع أن يحدّد جوهر شكسبير كفنّ التقسيم، وفي جعله متميزاً، وفي خلق الاختلافات. والتراجيديا ليست غريبة عن هذا الفنّ، كما كان يعلم جونسون بالتأكيد. إن أكثر الأرواح رحابةً، روح شكسبير، وجدت في روح جونسون أكثر المرايا النقدية رحابةً، مرآةً ذات صوت. وأحدّد مركز جونسون عن شكسبير، الناقد الصّانع للتقليد مفسّراً الشّاعر الصّانع للتقليد، في مقطع موجز وخاص من "الاستهلال"، حيث تكرّر كلمة "التميّز" كشكلٍ آخر من الاستعارة التي تربط الناقد بشاعره:

بالرّغم من الصّعوبات الجمّة التي واجهته، والمساعدة القليلة التي أسعفته للتغلّب عليها، إلاّ أنه كان قادراً على اكتساب معرفة دقيقة بأنماط مختلفة من الحياة، وطيف واسع من الأمزجة الفطرية، يغيّرها بكثير من التنويع، ويفرّق بينها بخطوط مميّزة، ويعرضها بجلاء كامل، وعبر تشكيلات مناسبة. في هذا الجانب من أدائه، لم يكن ثمة أحد يقلّدُه، لكنّ جميع الكتّاب اللاّحقين قلّدوه، ويمكن التشكيك في ما إذا كانت المعرفة النظرية أو قواعد الحصافة العملية، التي تحصّل عليها هؤلاء الأحفاد، تعادل تلك التي قدّمها بمفرده إلى وطنه.

ثمة الكثير مما زُجّ به هنا، ونحتاج إلى الابتعاد قليلاً لنرى بوضوح ما رآه جونسون، ونسمع ترجيعات مديحه لشكسبير. إنّ "المعرفة النظرية" هي ما يمكن أن نطلق عليه "الوعي المعرفي"، و"الحصافة العملية" ليست سوى "الحكمة". لو أنّ شكسبير تحصّل على "المعرفة الدقيقة" وعرضها بجلاء كامل، فإنّه يكون قد تجاوز ما يمكن أن يحقّقه الفلاسفة. ومع غياب المؤثّرات الموروثة، فإنّ شكسبير، كمؤسّس، يضع حجر الأساس الذي يجب أن يستند إليه جميع الكتّاب من بعده. يدرك جونسون، ويخبرنا، أنّ شكسبير أرسى المعيار الذي نقيس بموجبه، إلى الأبد، فنّ تجسيد الشّخصية. ومعرفته بأنماط مختلفة من الحياة، وطيف واسع من الأمزجة الفطرية، ليست معزولة عن فنّ التجسيد. إنّ شكسبير يتبدّل بالتنوّع، ويفرّق عبر خطوط مميزة، ويعرض مادّته بجلاء كامل. فأن ينوّعَ، ويميّزَ، ويعرضَ ليس سوى قدرة على المعرفة، وما عرفناه هو ما

تعلّمنا الإشارة إليه بعلم النفس، الذي يقف منه شكسبير، كما يوحي جونسون، موقف المبتكر. وإذا كان هذا هو التفسير لحمل مرآةٍ أمام الطبيعة، فهذه، لا شكّ، مرآة فعّالة بحق.

من روائع جونسون الصّغيرة مقالة بعنوان "عن موت صديق" المنشورة في "آيدلر 41"، ويعود تاريخها إلى 27 كانون الثاني/يناير من عام 1759، بعد بضعة أيام فقط على وفاة والدته. جونسون، المسيحي، يتحدّث عن أمل اللّقاء ثانيةً، لكنّ نبرة كتابته، وعاطفتها الدكناء، توحيان بقبول تامّ لمبدأ الواقع، ومصادقة حتمية الموت، وذلك على غرار ما نتوقّع أن نجد، بشكل طبيعي، لدى مونتان المتشكّك، وفرويد الذي كان يرى الدّين وهماً. وعن سيكولوجيا البقاء على قيد الحياة، لا نكاد نرى ما يضاهي فكر جونسون:

"هذه هي المصائب التي تبعدنا من خلالها العناية الإلهية، وبالتدّريج، عن حبّ الحياة. يمكن لبعض الشّرور الجبّارة أن تصدّنا عنها، وللأمل أن يخفّف من وطأتها، بيد أنّ الرّحيل المطلق لا يترك شيئاً لاتخاذ أيّ قرار، أو حتى مراودة الأمل. الموتى لا يعودون، ولا شيء يبقى لنا هنا سوى اللّوعة والحزن".

بالمقارنة مع هذا النثر المذهل، تبدو تأكيدات جونسون على الإيمان مشتّتة أكثر منها ضعيفة، بل حاضرة قسراً. ولأن جونسون مفكّر إجرائي وطبيعي، حادّ في فطرته العامّة، فإنّه لا يأتي بسهولة إلى الاعتقاد. ثمة رغبة موّارة لدى جونسون، لا شيء يمكن تهدئتها، بالفوز بالوعي ذاته، وهو يطلب المزيد من الحياة، حتى آخر قطرة. حتى وإن كان بوسويل لم يكتب البتة "حياة جونسون"، فإننا سنتذكّر شخصية جونسون، التي تتردّد أصداؤها كأغنية خفيّة في مجمل ما كتبه وقاله. إنّ شخصية الناقد لم تعد موضع تقدير في أيامنا، بسبب "شكلانيات" متنوّعة، أو بسبب المادّيين الثقافيين الحاليين. مع ذلك حين أفكّر في النقّاد الحداثيين الذين أجلّهم أكثر من سواهم- ويلسون نايت، وإمبسون، ونورثروب فراي، وكينيث بيرك- فإنّ أوّل ما أتذكّره ليس النظريات والطرائق، ناهيك عن القراءات، ولكنّ ما يحضر أولاً هو تجلّيات شخصية متلهّفة وملوّنة: ويلسون

نايت مقتبساً مباشرةً من جلسات تلقائية، وإمبسون معلناً الطبيعة البربرية العالية، الأزتيكية (Aztec) أو البنينية (Benin) لقصيدة "الفردوس مفقوداً"، وفراي مشخّصاً بحبور توصيف إليوت المسيحي الجديد لانحدار الحضارة بوصفه خرافة الانزالق الغربي العظيم، وبيرك، جامعاً بين الأنا (I) والنَعَم (aye) والعَين (eye) في رؤيا إمبسون لمقلة العَين الشفّافة. إنّ الدكتور جونسون أقوى من جميع النقّاد الآخرين، ليس في القوة المعرفية، والعلم، والحكمة فقط، ولكن أيضاً في بهاء شخصيته الأدبية.

المتأمّل المتجهّم للموت هو جونسون السّاخر النقدي، الذي يعلّم الناقد أن لا يكون متجهّماً، فوقياً، ومغروراً. في عمله "حيوات الشّعراء"، منجزه النقدي الأكبر، وجد جونسون نفسه مقدّماً لخمسين شاعراً، اختارهم بالدّرجة الأولى بائعو الكتب (الناشرون)، بمن فيهم شخصيات خارج التقليد مثل بومفريت، وسبرات، ويالدن، ودورست، وروزكومون، وستبني، وفولتون، وهؤلاء أسلاف مناسبون للعديد من شعرائنا المصنّفين الهواة، والمعربدين الفوضويين. ويمكن للشّاعر يالدن أن يمثّلَ الآخرين، عندئذٍ والآن. يشير جونسون إلى أنّ يالدن حاول كتابة الأناشيد البَنْدَرية (Pindaric) على طريقة أبراهام كاولي (المنسيّ بدوره إلاّ بين المختصين): "بما أنّه ركّز انتباهَه على كاولي كنموذج، فقد حاول في شكل ما منافستَه، وكتب "ترنيمة للظلام" كنسخة مقابلة لقصيدة كاولي "ترنيمة للنور"".

لن يتذكر أحدٌ البتّة يالدن البائس، حتى بفضل ذلك، إلاّ أنه في "حياة يالدن" يضمّن جملةً جونسونيةً رفيعةً: "عن قصائده الأخرى، يكفي أن تقول إنّها تستحقّ القراءة، رغم أنّها ليست بالضبط مصقولة، وأوزانها سيّئة الاختيار، وأخطاء الشاعر تبدو حذفاً سببُه العطالة، وليس إهمالاً سببه الحماسة".

يبدو أنّ هذا النقد لم يترك الكثير من يالدن، التعيس الحظّ، ومع ذلك، هي ليست، بأي حال، الملاحظة الأكثر عذوبةً التي يتسبّب بها شاعر ثانوي لناقد كبير. وكردّة فعل على الظهور المفاجئ للضوء، المكتشف حديثاً، حاول يالدن أن يكتب

قصيدته بعنوان "ترنيمة للحياة" التي يقدّم فيها الله في حال خسارة: "وقف الله مشدوهاً لبرهة"، وعلى هذا البيت يعلّق جونسون قائلاً: "كان ينبغي له أن يتذكّر أنّ المعرفة اللانّهائية لا يمكنها أن تحتار. فالحيرةُ هي أثرُ الجدّة في الجهل".

تتجلّى قوّة كتابه العظيم "حياة الشّعراء" أكثر ما تتجلّى في الحديث عن ألكسندر بوب، سلف جونسون، وعن ريتشارد سافج، الشاعر الفقير، لكنّ المتحدّث العظيم، الذي شاركه جونسون أيامه الأولى في لندن كبوهيمي متسكّع في شارع "غَرَبْ"، وعن ميلتون الذي كان جونسون يمقته ويحبّه كثيراً في آن واحد، وعن درايدن، الذي يُعتبر، بشكل أو بآخر، من آبائه النقديين. لكن ثمة لحظات شهيرة وهامّة في المقالات مكرّسة لكاولي، وولر، وأديسون، وبريور، وسويفت، ويونغ، وغراي، وحتى في الصفحات القليلة المكرّسة لصديق جونسون، الشاعر المجنون وليام كولينز. وككتلة متراصّة من النّقد الشعري، والسّيرة الأدبية، لا يوجد ما يضاهيه في اللّغة كلّها. ومثل بقية نقد جونسون- معظم المقالات الدورية في "رامبلر" و"آيدلر"، وبعض جوانب "راسيلاس"، إضافة إلى الاستهلال والهوامش عن شكسبير، ومعظم ما استشهد به بوسويل على لسان جونسون في "الحياة"- فإنّ التمييز بين التفسير والسّيرة لا يمكن الاستمرار به.

يمكن لجونسون أن لا يكون قد آمن (مثلما أؤمن) مع إمرسون بأنه "لا يوجد تاريخ، بل سيرة فحسب،" ولكن جونسون، عملياً، كتب النقد المرتبط بالسّيرة. وحين لا تكون السيرة متوافرة، كما هو الحال مع شكسبير، يُظهِرُ جونسون كيف أنّ تاريخ السيرة هو نمطٌ رفيعٌ إلى حدّ كبير. بالنسبة إلى جونسون، فإنّ تركيز السّيرة الأساسي ينصبّ دائماً على الفردانية، وهكذا فإنّ القضايا المركزية في نظره هي الأصالة والابتكار، ومحاكاة الطبيعة والشّعراء الآخرون في آنٍ واحد. إنّ نقّاداً تشغلهم قضية التأثّر مثلي يتعلّمون بالضّرورة من جونسون، الذي فهم ضمناً لماذا وضع أهم قصائده في كتابَي "لندن" و"خيلاء الرّغبات الإنسانية"، وكلاهما عملان رائعان، مع أنّهما لا يتناسبان كثيراً مع إمكانياته. إن إحساسه باكتمال بوب منعه من السّعي إلى إنجاز أكبر، وهو يحتفل ببوب لكنّه يتجنّبُ إبداعياً أن يسيء قراءة هذا الأب الشعري الأنيق، الذي لم تكن حساسيته جونسونية.

لقد أصبح ت. س. إليوت، الناقد الثانوي بالمقارنة مع جونسون، شاعراً قوياً من خلال إعادة تنقيح تنيسون وويتمان في "الأرض الخراب". لقد امتنع جونسون، عمداً، عن إعطاء التقليد الكلاسيكي الجديد لـبِنْ جونسون، ودرايدن، وبوب، أحفاداً تواصليين أقوى من أوليفر غولد سميث وجورج غراب، اللذين ساندهما جونسون. ويظلّ أحجية بالنسبة إليّ السؤال لماذا رفض جونسون، الموهوب، أن يدخل في تنافسٍ مع بوب، هو المؤهّل تماماً لـذلك. إنّ علاقة جونسون ببوب تشبه علاقة أنتوني برجيس بجويس وليس علاقة بيكيت بمن كان معلّمه وسيّده ذات يوم. أكنّ عاطفة جمّة لرواية أنتوني برجيس "لا شيء كالشّمس" لكنها تكرّر بمحبّة رواية "عوليس" من دون أن تحاول القيام بتنقيحها. حتّى بيكيت في بواكيره، وبخاصّة في روايته الهزلية "مورفي"، يقدّم قراءة تضادّية مبدعة لرواية "عوليس"، تنحرف بعيداً عنها لخدمة أغراضه، ليبدأ بذلك تطوّراً طويل الأمد يقوده، عبر رواية "وات" وثلاثيته العظيمة "موللي"، و"مالون يموت" و"اللامسمّى"، إلى انتصاره البريء المتحرّر من جويس في عمله "كيف حال هذا"، إضافةً إلى مسرحياته الثلاث الرئيسية. لقد رفض جونسون العَظَمَة كشاعر، بالرّغم من أنه استطاع أن يلمسها في "خيلاء الرّغبات الإنسانية". لكنه كناقد كان أكثر تحرّراً، وقد تفوّق على كلّ من جاء قبله. لا يشرح بوسويل هذا اللّغز لنا. والقضية ليست قوّة "خيلاء"، بل فرادتها، وجونسون يعرف جيداً أهميتها. ولكن لماذا لم ينطلق منها إلى ما هو أبعد؟

لا أستطيعُ التفكيرَ في شاعرٍ آخر في الإنكليزية يمتلك طاقات جونسون، ويحجم، واعياً، عن أن يكون شاعراً رئيسياً. لقد كانت لإمرسون علاقة بوردزورث تشبه علاقة جونسون ببوب، ولكنه، مثل جونسون، اختار التناغم الآخر للنثر. ولكن حتى قصائد إمرسون الأفضل- "باخوس" و "أيام"، وأنشودة "تشانينغ"، وحفنة أخرى مثل "آريل"- لا تملك ذَينك الثقل والبهاء اللّذين يميّزان عمل جونسون في (خيلاء الرغبات الإنسانية). بعد "خيلاء" ذهبت عبقرية جونسون إلى النقد والمحادثة، وليس إلى الشّعر. لقد كان شكسبير هو الشّاعر الذي أحبّه جونسون، رغماً عنه، في معارضة جزئية لما يصبو إليه في قرارة نفسه

من "عدالة شعرية"، وتطوّر أخلاقي للجنس البشري. ولكنّ جونسون أحبّ بوب بكل تأكيد، حتى أكثر من درايدن، وقد أعطى قلبه له، بل يؤكّد أنّ ترجمة بوب لملحمة الإلياذة هي "إنجاز لا يمكن لعصر أو أمّة أن تدّعي الإتيانَ بمثله"، وهو حقّاً إنجاز "يمكن القول بأنّه نغّمَ اللّسانَ الإنكليزي" بما في ذلك لسان جونسون.

أمام هذا المديح الفضائحي لنسخة باتت ميتة الآن بالنسبة إلى معظمنا، ينبغي أن نضع تفضيل جونسون الرائع لقصيدة "دَنسياد"، وهي من أعظم منجزات بوب، على نصّ أشبع تقييماً هو "مقالة عن الإنسان" الذي يسحقه جونسون بقوله: "لا شيء آخر يغطّي بحبور فقره المدقع بالمعرفة، وعمومية مشاعره. يشعر القارئ أن عقله قد امتلأ، بالرّغم من أنه لا يتعلّم شيئاً، وحين يراقبه في نسقه الجديد، لا يدري كيف يميّزُ حديثَ أمّه من حديث مربّيته".

لم يكن ينتاب جونسون الشكّ في تفوّقه على بوب في الحكمة والمعرفة والفكر. إذاً ما الّذي أبقاهُ في الظلّ، وحرمه من تسخير طاقاته الأعمق لتدعيم مسيرة مستمرّة كشاعر؟ ربّما يكونُ توصيفه لقوّة بوب الشّعرية جزءاً من الإجابة:

"لقد امتلك بوب، بنسب متناغمة، جميع المزايا التي تشكّل العبقرية. كانت لديه ميزة "الابتكار"، التي تتشكّل، من خلالها، سلسلة الأحداث، والمشاهد الجديدة للصّور المعروضة، كما في "اغتصاب خصلة الشعر"، وكذلك تتآلفُ التوضيحاتُ والمحسّنات، العرضية والطارئة، لتقوّي صلتَها بموضوع معروف، كما في "مقالة في النقد". وكان يمتلك "المخيّلة"، التي تؤثّر بقوّة في عقل الكاتب، وتمكّنه من إيصال أشكال مختلفة من الطّبيعة، وحوادث الحياة، وطاقات العاطفة، إلى القارئ، كما في "إلويزا"، و"غابة ويندسور"، و"رسائل الأخلاق". كان يمتلك رجاحة "الحكم"، ويختار من الحياة أو الطبيعة، ما يحتاج إليه الموضوع الرّاهن، وبسبب فصل الجوهر عن علائقه، يصبح التجسيد أقوى من الواقع: ألوان اللّغة متوافرة دائماً أمامه، وجاهزة لزخرفة مادّته برقّة التعبير الأنيق، خصوصاً حين يجعل مفرداته موائمة للتعدّدية التي تمتاز بها مشاعرُ هوميروس ومشاهده الوصفية.

لديّ شكّ في الخاصيّة الأخيرة فقط، وأعني الحكم، وتجلّياته في عمل بوب "الإلياذة"، لكنّني أتفقُ تماماً مع مديح الابتكار في "اغتصاب خصلة الشعر" والمخيّلة في "الرّسائل".

أما أين يغامر جونسون، في عاطفته تجاه بوب، ففي خاتمته التي تحاول أن تنصف الشّاعر:

يمكن للآخرين أن يأتوا بمشاعر جديدة وصور جديدة، ولكن أية محاولة لتحسين إضافي للشّعرية ستكون خطيرة. لقد أدّى الفنّ والاجتهاد أفضل ما لديهما، وما يمكن إضافته ليس سوى جهد العمل المملّ، والفضول الذي لا طائل منه.

بعد كلّ هذا، من السّخف بالتأكيد الإجابة عن السّؤال، الذي سبَقَ أن طُرِحَ حول ما إذا كان بوب شاعراً؟ بل يجب السؤال، بالمقابل: لو لم يكن بوب شاعراً، فأين يمكن أن نجد الشعر؟ إنّ تقييد الشّعرَ بالتعريف لن يكشف سوى ضيق أفق صاحب التعريف، رغم أنّ تعريفاً يُقصي بوب ليس من السّهل اقتراحه. دعونا ننظر إلى الوقت الرّاهن، ثم ننظر إلى الماضي، ودعونا نتساءل لمن أعطى صوتُ البشرية إكليلَ الشعر، ودعونا نفحص إنتاجهم، وليعرضوا ادّعاءاتهم، وعندها لن يجادل أحدٌ في ادّعاءات بوب. لو أنه منح العالم نسخته فقط لاستحقَ اسمَ الشاعر: ولو قُدّر لمؤلّف الإلياذة أن يصنّف أحفاده، لأفرد مكاناً رفيعاً جدّاً لمترجمه، من دون أن يبحث عن برهان آخر للعبقرية.

هنا يواجه المرءُ إرباكاً أكيداً. ثمّة وجه لجونسون يتبنّى الرؤيا الدوغمائية بأنَ القصيدة الكلاسيكية الجديدة، التي تتبع البيت المزدوج، المقفّى والموزون، تمثّل الكمال النهائي والمعياري للشكل الشعري. إنني لا أفهم لماذا جعل ناقدٌ متمرّس، ومتشكّك، وأكاديمي متعلّم، من كمال بوب التّقني، الذي لا ينكره أحدٌ، طلسماً مقدّساً. يحفظ جونسون آلاف الأبيات، حرفياً، من بوب ودرايدن، عن ظهر قلب، وبعض الأبيات من ميلتون، لكنه يعلم (تماماً مثلما كانوا يعلمون) بأنّها لم تكن على المستوى المتميّز نفسه الذي تتمتّع به أبيات

ميلتون، ناهيك عن شكسبير. لقد رفع جونسون من شأن بوب مستنداً إلى مزاياه، ووضعه في مرتبة إشكالية، لكنّ رؤياه لشكسبير لم تتلوّن بتأرجح مماثل. بالتأكيد، لم يسعَ جونسون إلى التماهي مع آخيل، كما صوّره بوب وهوميروس، بالطريقة نفسها التي تماهى بها، على نحو فاتن، مع السير جون فولستاف. بل ليس من الواضح أبداً أنّ "خُيَلاء الرّغبات الإنسانية" قد تشكّل بحدّ ذاتها عملاً فنياً متقدّماً على بوب. من المؤكّد أنّ شخصية جونسون تتقاطع مع الصّورة التي امتدحها في ميلتون، المفكّر الذي يفكّر لنفسه، وقلّما نجد هيبة بوب تتسلّل إلى مديح جونسون السّخي. إنّ بوب شاعرٌ عظيم، لكنك لا تستطيع أن تقول فيه، كما تقول في شكسبير ودانتي، وحين تقرأه فإنّما تقرأ الشّعر عينه، ومن الفرادة التأكيد أنّ هوميروس كان من شأنه أن يُثني على ترجمة بوب لملحمة الإلياذة. هذا يستدعي إلى الذّهن موقفاً للشّاعر وليام بليك، يهاجم فيه راعيه الأدبي المتحمّس لبوب، الشّاعر الرديء وليام هَيلي، ولا يستثني بوب نفسه:

"هكذا، هَيلي أمام مرآته قد رأى الصّابون
فصاحَ إنّ هوميروس قد تحسّن كثيراً بعد بوب".

إنّ ما جذَبَ جونسون إلى بوب، أكثر من أيّ شيء آخر، هو مهاراته الفنّية، أو ما أطلقَ عليه جونسون بغرابة "الحصافة الشعرية"، ويعرّفها روبرت غريفين بأنّها "المزيج الغريب لدى بوب بين الملَكَات الطبيعية ونزعته إلى الجهد". ومن خرافات جونسون عن نفسه هو أنه كان كسولاً بالمقارنة مع نشاط بوب، لكنّ ما كان يعنيه هو الاختلاف القائم بين قلقه وحيرة عقله، وبين تصميم بوب. لقد كان جونسون يخشى كثيراً عَقْلَه، وكأنه كان ضحيةً لمخيّلتِهِ، مثل ماكبث في رؤيا شكسبير الأكثر صعقاً عن طغيان المخيّلة الخطير. لقد كان جونسون ابناً وفياً أكثر من اللزوم لأبيه الشعري، بوب، وربّة الشّعر تحتاج إلى شيء من التأرجح في عائلة الرّومانس الشعرية. إنّ الحزن الدفين، غير المعبّر عنه في معظم الأحيان، والذي يسري في تضاعيف "حياة الشّعراء"، هو ما تُسمّيه لورا كويني سعياً باتجاه "إخضاع الفضاء الأدبي للرؤيا الأوديبية." إنّ جونسون إذ يواجه ألكسندر بوب

كنسخةٍ أخرى من لايوس إنما يفرّ من المنعطفات، مفضّلاً عدم الوقوع في خطر العقوق. ربما كان جونسون شخصاً صالحاً أكثر من المعتاد، وهذا ما حال دون أن يصبح شاعراً عظيماً، لكن علينا ألاّ نندم جرّاء هواجسه وشكوكه، لأننا نعرفه الآن كإنسان عظيم، وكواحدٍ من أعظم نقّاد الأدب.

إنّ النقد المؤسّس للتقليد، الذي يكتبه جونسون واعياً، ينطلق من دوافع دينية-سياسية، واجتماعية- اقتصادية، لكنّ سعادتي تكون غامرة حين أراقب هذا الناقد وهو يدفع جانباً انتماءه الأيديولوجي في كتابه "حياة ميلتون". ينبغي لتلامذتنا الحاليين من دعاة "النقد والتغيير الاجتماعي" أنّ يحاولوا قراءة آراء جونسون وهازليت، بالتسلسل، عن ميلتون. في قضايا الدّين، والسياسة، والمجتمع، والاقتصاد، يعارض جونسون، المناصر للنظام الملَكي، معارضةً كلّيةً الكاتبَ هازليت المنشقّ الراديكالي، لكنهما يتّفقان في مديح ميلتون، للخصائص الفنية ذاتها، ولا سيّما في ما يلي:

"لقد استعار ميلتون أكثر من أيّ كاتب آخر، واستنفد كلّ مصدر للتقليد، مقدّس أو مدنّس، ومع ذلك ثمة ما يميّزه تماماً من أي كاتب آخر. إنّه كاتب كانتوات، وبخصوص أصالته الفنية، فإنّه لا يقلّ شأناً عن هوميروس. إنّ قوّة عقله ممهورة على كلّ سطر. ... في قراءة أعماله، نشعر بأننا تحت تأثير ذهن متوقّد، فكلّما اقترب من الآخرين، ازداد تميّزه. ... إنّ عِلمَ ميلتون له أثر الحدس".

إنّ شكسبير هو الاستثناء الوحيد لحقيقة كهذه، مثلما حاولت أن أظهر في تتبّعي للأثر الشكسبيري الذي استمرّ في شيطان ميلتون. وهازليت الذي يبدو لي، بين النقاد الإنكليز، في المرتبة الثانية، بعد جونسون فقط، لم يكن يحبّ جونسون. لكنّ رأي جونسون في ميلتون تنبأ بقدوم هازليت:

"إن أعلى مديحٍ تتلقّاهُ العبقريةُ هو الابتكار الأصيل ... ومن بين جميع من استعاروا من هوميروس، يبرز ميلتون الأقلّ مديونيةً. لقد كان، بشكل طبيعي، مفكّراً لنفسهِ، واثقاً بإمكانياته، محتقراً لأية مساعدة أو عائق، ولم يرفض الدخول إلى فكر وصور أسلافه، لكنه لم يكن يسعى إليها".

لقد وجد الناقدان كلاهما في ميلتون القوّة التي تحوّل العلمَ إلى حدس، والتي اعتبرها جونسون جوهر الشّعر. إنّ كآبة جونسون العارمة، التي عزلت هازليت، علّمته أن يثمّن الابتكار أكثر من أيّ شيء آخر لأنّ علاج الكآبة يحتّمُ الاكتشاف المتواصل، وإعادة اكتشاف احتمالات الحياة. وأكثر من أي كاتب آخر اطّلعتُ عليه، فهم جونسون قدرتنا المحدودة على تحمّل أيّ توقّعٍ للموت، وبخاصّة موتنا نحن. وليس من باب المبالغة القول إن نقده مؤسّس على هذا الفهم. إنّ القانون الرئيسي للوجود الإنساني، بالنسبة إلى جونسون، لا يمكن أن يتبدّل: الطبيعة الإنسانية تنحدرُ لمواجهة الموت مباشرةً. حين يمتدح جونسون شكسبير بقوله إنّ شخصياته تتصرّفُ وتتكلّمُ تحت تأثير العواطف الكونية التي تؤرّق الجنس البشري، فإن الناقد يفكّر، في المقام الأوّل، بالعاطفة التي تجعله يتجنّبُ وعي الموت. ثمّة حوارٌ مدهشٌ وكئيبٌ جرى في الخامس عشر من نيسان/أبريل، عام 1778، نقله بوسويل، حين كان جونسون في الواحدة والستّين:

"بوسويل: "إذاً، علينا أن نعترف يا سيدي بأنّ الموتَ شيء مرعب".

جونسون: "نعم، يا سيدي. لم أقم بمقاربات على حالة لا ترى فيه شيئاً مرعباً".

السيدة نويلز: (تستمتع ظاهرياً بسكينة ممتعة في اكتناه الضوء الإلهي)، "ألم يقل القدّيس بولُس "لقد خضتُ صراع الحقّ، وسرتُ مساري، ومن الآن فصاعداً، أرى أمامي تاج الحياة!"

جونسون: "أجل، يا سيّدتي، ولكن نحن أمام رجل مُلهَم، رجل تحوّل ذاتياً نتيجة توسّط روحاني ماورائي".

بوسويل: "الموتُ، كتصوّر، شيءٌ مخيفٌ، ولكننا نجد أن النّاس في الحقيقة يموتون بسهولة. قلّة من الناس تؤمنُ بأنّها ستموتُ حتماً، ولكن أولئك الذين يموتون، يحضّرون أنفسهم للتصرّف بكلّ تصميم، كما يفعل شخصٌ على أهبة أن يُشنَق. إنّه ليس الأقلّ رغبةً في أن يُشنق".

الآنسة سيوارد: "ثمّة نمطٌ واحدٌ للخوف من الموت، وهذا بحدّ ذاته أمرٌ سخيفٌ، ولا يعني سوى الرّعب من الفناء، إذ هذا ليس سوى نومٍ لذيذ، من دون أحلام".

جونسون: "إنّه ليس لذيذاً ولا نوماً. إنّه لا شيء. إنّ مجرّد الوجود الآن أفضل بكثير من اللاشيء، حتى أن المرء يفضّل أن يظلّ موجوداً، مع ألم، من أن لا يوجد أبداً".

وينهي جونسون هذا التبادل بهذه الملاحظة: "تخلط السّيدة بين الفناء، الذي هو لا شيء، وإدراك كُنهه، وهذا مخيف. إنّ في كُنه معناه بالذّات، يكمنُ الرّعب من الفناء". إنّ واقعية هذا الناقد تربط الرّعب بالخوف من الجنون والأمل بالخلاص، لكنّ الرعب ذاته يتجاوز الخوف والأمل معاً. ومن أجل أن نستمرّ في الحياة، ننسحب من الوعي، الذي يفرز ذاك الرّعب.

إن آراء جونسون حول شكسبير تصل إلى ذروة صقلها في تعليقه على خطاب الدّوق المذهل: "كن مطلقاً من أجل الموت،" في الفصل الثالث، المشهد الأول، من مسرحية "قياسٌ للقياس": "لا شباب لكَ ولا كهولة، / ولكن نومُ ما بعد العشاء/ حالماً بكليهما". يعلّق جونسون قائلاً:

"هذا تخيّلٌ رفيع المستوى. حين نكون شباباً، نشغل أنفسنا بحياكة الخطط لقهر الوقت، فنفقدُ حالات الإشباع المتوافرة أمامنا، وحين نكبر في السنّ، نسلّي توق العمر بتذكّر متع أو ممارسات الشّباب، وبالتالي فإنّ حياتنا، التي لا يمتلئ أيّ جزء منها بهموم الوقت الحاضر، تمثّل أحلام ما بعد العشاء، حين تختلطُ أحداثُ الصّباح بمكائد المساء".

العشاء بالنسبة إلى شكسبير وجونسون هو وجبة منتصف النهار التي نسمّيها الغداء. وما يراه جونسون هو أنّ التخيل الرفيع لشكسبير يكشف عن عدم قدرتنا على العيش في اللّحظة الراهنة، فإما أن نستشرف أو نتذكّر. إنّ ما يرفض جونسون رؤيته، لكنه يلمّح إليه، هو أننا نهجر اللّحظة الراهنة لأننا ينبغي أن نموت في الوقت الحاضر. إن رعب الفناء هو الدافع خلف الاستعارة، وما يسمّيه

نيتشه "الرغبة في أن تكون مختلفاً، الرّغبة في أن تكون في مكان آخر" يقف وراءه رفض القبول بحالة الموت. ويقف خلف رغبة القلب في الفوز بـالتميّز، بمـا في ذلك التميّز الأدبي، بحسب جونسون، الدّافعُ ذاته: تجنّبُ الوعي الـذي اختُـزِل إلى دُوار مردّه التفكير في انتفاء الوجود.

يؤكّد الناقد بيت، في مداخلة حصيفة عن جونسـون، هـي الأفضـل بحسـب معرفتي، أنّ ما من كاتب آخر مثل جونسون يبدو ممسوساً بإدراك أنّ العقـل هـو مجرّد نشاطٍ، يمكن أن يتحوّل إلى طاقة تدميرية للنفس أو للآخرين، إذا لم يُسخّر للعمل. إن تعطُّش القلب إلى البقاء، الذي يتحوّل إلى قوس قزح من الأشـكال، يتوقّعه جونسون دافعاً خالياً من المثالية باتجاه التميّز الأدبي في التقليـد. ويمكـن وصف تشاؤم جونسون، الذي أزعج هازليت لكونه غير طبيعي، بأنّه نزعة إجرائية سلبية تعارض النزعة الطبيعية الإيجابية لهازليت. لقـد أعلـى الناقـدان مـن شـأن فولستاف بوصفه أرقى تجسيدٍ شكسبيري للرّوح الهزلية، لكن حاجـة جونسـون العظمى إلى الهزل، التي توفّرها السّخرية، قادته إلى تماهٍ مفاجئ مع فولسـتاف، وهذا يعارض كلّياً إرادتَه الأخلاقية. لقد أمتع فولستاف الناقدَ هازليت، كما أمتعنا جميعاً، بيد أن جونسون، على غِرار نقّاد أخلاقيين أقلّ شأناً، ونزولاً حتّى وقتنا الحاضر، لم يستسغ شخصية فولستاف، لكنّه لم يستطع معاداته.

إنّ جونسون، على الرغم من الكبح الأخلاقي في داخله، يتـأثّر بفولسـتاف، بل تفيضُ قريحته، حتى يستدرك نفسه:

ولكن، يا فولستاف، الذي لا يُقلَّدُ ولا يُقلِّد، كيف يمكنني أن أصفكَ؟ إنـك مزيجٌ من الحسّ والرذيلة، الحسّ الذي يثيرُ الإعجاب، لكنه لن ينـالَ التقـدير، والرّذيلة التي يمكن أن تكون مدعاةً للسّخط، ولكن من الصّعب لفظهـا جانبـاً. فولستاف شخصية مدجّجة بالعيوب، تلـك العيـوب الـتي تنتج بشـكل طبيعـي الاحتقار. إنّه لصّ، نَهِم، جبان، متفاخر، وجاهز دائمـاً للنيـل مـن الضـعفاء، والتلصّص على الفقراء، وإرهاب المغلوب على أمـرهم، واحتقـار العُجَّـز. إنـه خانع وشرّير في آن، يهجو- في غيابهم- أولئك الـذين يعتـاش علـى مـديحهم. يصاحب الأمير كوسيط للرذيلة فقط، ولكنّه فخور بتلك الصحبة، التي لا تجعله

متكبّراً، مزهوّاً، بين الناس العاديين فقط، بل يظنّ معها أنّ أهميته تطاول دوقَ لانكستر. لكن الرجل، بالرّغم من أنّه فاسد، ومحتَقَر، يجعل نفسه ضرورياً للأمير الذي يحتقره، من خلال أكثر الصفات إمتاعاً، وتحديداً الحبور الدائم، والقدرة التي لا تخبو على الإضحاك العارم، الذي يجذب الآخرين بحرّية، وخصوصاً أنّ فطنته ليست من النوع الطموح أو الباهر، وإنما تتألّف من هروبات سهلة، ومن انفجارات الخفّة، التي تثير المرح ولا تتسبّب بالحسد. وتجب الإشارة إلى أنّ الرّجل غير ملطّخ بجرائم دموية فظيعة، حتىّ أن إباحيته غير مزعجة، ويمكن اعتبارها جزءاً من مرحه.

إنّ الدّرسَ الأخلاقي الذي يمكن استخلاصه من هذا التجسيد هو أنّه لا يوجد إنسان أكثر خطراً من ذاك الذي يملكُ، عبر إرادة الإفساد، القدرةَ على الإمتاع، وأنه لا الفطنة ولا الصّدق ينبغي أن يعتقدا بأنّهما سليمان مع صاحب كهذا حين يريان هنري وقد أغواه فولستاف.

وبوصفي فولستافياً شرساً، لا أتفقُ مع القسم الأعظم من هذا الرأي، مفضّلاً أحد معاصري جونسون، وهو موريس مورغان الذي يدافع في كتابه "مقالة عن الشّخصية الدرامية للسير جون فولستاف" (1777)، عن أسمى الشّخصيات الهزلية في الأدب كلّه. لقد كانت ردّة فعل جونسون على مورغان، بحسب بوسويل، نوعاً من التذمّر بأنّ مورغان سوف يشرحُ لاحقاً الفضيلةَ الأخلاقية لإياغو. مع ذلك، يعذر المرء جونسون على ملاحظته المؤثّرة التي تقول بأنّ فولستاف يكشف عن "أكثر الخصائص إمتاعاً، وتحديداً الحبور الدائم".

إنّ حاجة جونسون العظيمة إلى تلك الخاصّية دائمة، لكن إشاراته إلى فولستاف، في أحاديثه كما في كتاباته، متكرّرة. لقد أحبّ أن يصوّر نفسَه كفولستاف، عجوزاً لكنّه خفيف الرّوح، يمتلك حيوية لا تخبو، وإن كانت مشوبة بالخسارة الملزمة. إنّ الحيوية تتغلغل في كتابات جونسون، كما تتغلغلُ في شخص جونسون، داخل بوسويل وخارجه. وسواء أكانت قوّة الكينونة تلك ستستمرّ في ملاحقتنا أم لا، فإنني لا أستطيعُ التنبّؤ بذلك. ولكن إذا أُقصيت القِيَم المرتبطة بالتقليد، خارج مجال دراسة الأدب، هل يبقى لجونسون جمهور يستمعُ إليه؟

إذا انتفت أجيال القرّاء العاديين، المتحرّرين من اللّوثة الأيديولوجية، فإنّ جونسون سيختفي، ويختفي معه كلّ من هو مرتبط بالتقليد الأدبي الأكبر. لكنّ الحكمة لا تموت بتلك السّهولة، على أيّ حال. إذا اختفى النقد من الجامعات والكلّيات فسوف يظهرُ في أماكن أخرى، لأنه النسخة الأخرى من أدب الحكمة. لا أستطيع أن أتحمّل النبرة الرثائية في الحديث عن جونسون، بطلي منذ صباي، وبالتالي سوف أُغلِقُ هذا الفصلَ بإعطائه الكلمة الأخيرة، من مقالته "الاستهلال إلى شكسبير،" وبالتالي نسمعُ ثانيةً أعظم النقّاد يتحدّث عن أقوى الشعراء:

المزيجُ النافرُ للابتكار الباهر يمكن أن يمتّعَ لبعضِ الوقت، وبفضل جدّةِ ثرائه، تُرسلنا التخمةُ الشائعةُ للحياة، في نشدان الحقيقة، لكنّ مسرّات الدّهشة المفاجئة سرعان ما تخبو، ويركنُ العقلُ إلى سكينة الحقيقة فحسب.



-9-

# "فاوست، الجزء الثاني" لغوته: القصيدة المضادّة للتقليد

من بين جميع الكتاب الغربيين الأقوياء، يبدو غوته الأقلّ قرباً من حساسيّتنا الآن. وأشكّ في أنّ هذه المسافة لها علاقة بالسّوء الذي تُرجِم فيه شعره إلى الإنكليزية. إنّ هولدرلين يُترجم على نحو سيّئ أيضاً، لكنّ وقعه على معظمنا يقزّمُ حضورَ غوته. يمكن لشاعر وكاتب حكمة يعادل في لغته دانتي أن يتجاوز الترجمات الناقصة، وليس التبدّلات في الحياة والأدب التي جعلت مواقفه المحورية بعيدة جداً عنّا، وتبدو عتيقة جداً. لم يعد غوته سلفاً لنا مثلما كان سلفاً لإمرسون وكارليل. إنّ حكمته تطغى، لكنها تبدو قادمة من نظام شمسي آخر غير نظامنا.

ليس لغوته أسلاف شعريون ألمان يتحلّون بقوة مشابهة. هولدرلين أتى بعده، وليس له منافس منذئذٍ، لا ينافسه أحد لا هايني، ولا موريك، أو ستيفان جورج، أو ريلكه، أو هوفمانثال، أو الشاعران المدهشان تراكل وسيلان. ولكن، وعلى الرغم من أنّ غوته يقف عند البداية الحقيقية للأدب التخييلي في ألمانيا فهو يمثّل، من منظور غربي، نهايةً وليس بداية. إنّ إرنست روبرت كيرتيوس، الذي يُعتبر، بالنسبة إليّ، من أكثر النقّاد الألمان الحديثين تميّزاً، يشير إلى أنّ الأدب الأوروبي يشكّل تقليداً مستمرّاً من هوميروس، مروراً بغوته. والخطوة وراء ذلك يأخذها وردزورث، مدشّنُ الشّعر الحديث، وذاك الخطّ من الاستبطان الذي ينطلق من رسكين، مروراً ببروست، نزولاً إلى بيكيت، حتّى آخر كاتب كبير حيّ. لقد ولِد غوته عام 1749 وتوفي عام 1832، في حين أن وردزورث ولِد عام 1770 وتوفي عام 1850، وهذا يجعل الرومنطيقي الإنكليزي معاصراً أصغر سنّاً للحكيم الألماني. بيد أنّ الشعراء الإنكليز والأميركيين يستمرّون في إعادة كتابة وردزورث بشكل غير طوعي، ولا يمكن للمرء أن يقول إن غوته يمارس تأثيراً حيوياً في الشّعر الألماني في الوقت الحاضر.

مع ذلك يمكن القول إنّ نأيَ غوته هو جزءٌ من قيمته الضّخمة بالنسبة إلينا الآن، خصوصاً في وقت أعلن فيه المتكهّنون الفرنسيون موتَ المؤلف وطغيان النصوص. إنّ كلّ نصّ لغوته، مهما افترق عن غيره، يحمل بصمةَ شخصيته الفريدة والكاسحة، التي لا يمكن تجنّبها أو تفكيكها. وأن تقرأ غوته يعني أن تعرف من جديد أنّ موت المؤلّف هو مجرّد استعارة متأخّرة. إنّ شيطان أو شياطين غوته- ويبدو أنه كان يوجّه ما يشاء منها- حاضرة في أعماله، تسندها المفارقة الدائمة بأنّ النثر والشعر يحيلان، في آن واحد، على نمط كلاسيكي، كوني تقريباً، وعلى عاطفة رومنطيقية، شخصية بعمق. إن اللّوغوس، أو بمصطلح أرسطو "محتوى التفكير"، في عمل غوته هو الجانب الأكثر ضعفاً بما أنّ علم الطبيعة الغريب لديه يبدو اليوم تجريداً لمفاهيم غير ملائمة، منبعها حدوسه النفسية القوية للواقع. هذا لا يهمّ كثيراً، بما أنّ قوة غوته وحكمته الأدبيتين تستمرّان بعد تبخّر تأمّلاته العقلانية.

يعلّق كيرتيوس بذكاء قائلاً إنّ "طغيان الضّوء على العتمة هو الحالة التي تناسب غوته تماماً"، ويذكّرنا بأنّ كلمة غوته التي تصف هذه الحالة هي "heiter"، التي لا تعني تماماً "بهيج" بل تقترب من الكلمة اللاتينية "serenus"، التي تعني سماء صافية، سواء في اللّيل أو النّهار. ومثل شللي من بعده، وجد غوته علامته الشّخصية في نجمة الصباح، وليس في لحظة شحوبها الرّهيف فجراً، مثلما فعل شللي. وغوته الصّافي يمثّل الآن عبئاً على حساسيتنا، إذ لا نحن ولا كتّابنا نتمتّع بمزاج صافٍ. يعيش فاوست غوته مئة عام، وكان غوته يرغب متلهّفاً أن يعيش العمر ذاته. لقد علّمنا نيتشه شعرية الألم، فالمؤلمُ وحده، مثلما أشار ببراعة، يستحقّ أن نتذكّره. ويربط كيرتيوس غوته بشعرية اللذّة، تماشياً مع تقليد قديم، بيد أنّ شعرية الصّفاء، أو شعرية السّماء الصافية، هي الأقرب إلى رؤيا غوته.

إنّ "الخطأ في الحياة ضروريٌّ للحياة"، مقولة نيتشوية مفصلية، تمثل جزءاً من دَين نيتشه الضخم أمام غوته، الذي تتركّز فكرته عن الشّعر على إدراك معقّد بأن الشعر مجاز في جوهره، والمجاز نوع من الخطأ المبدع. يسوق كيرتيوس في

رائعته النقدية "الأدب الأوروبي والعصور الوسطى اللاّتينية"، (1948، 1953 بالإنكليزية) تصريحين رائعين لغوته عن المجاز. في نصّه "ملاحظات ومقالات"، الملحق بعمله "الديوان الغربي-الشرقي" يعلّق غوته على الاستعارة في الشعر العربي قائلاً:

"بالنسبة إلى الإنسان المشرقي، فإنّ كلّ الأشياء توحي بكلّ الأشياء، ولأنّه اعتاد ربط الأشياء الأكثر بُعداً بعضها ببعض، تراه لا يتردّد في اشتقاق أشياء متناقضة منها، من خلال تغيير خفيف في الأحرف أو المقاطع اللّفظية. هنا نجد أنّ اللّغة منتجة لذاتها بذاتها، والحقّ أنه كلّما ارتبطت بالمخيّلة كانت بالضرورة شعرية. إذا أردنا إذاً أن نبدأ من الاستعارات الضرورية الرئيسية، ومن ثمّ ركّزنا على الأكثر حرّية وجرأةً، ووصلنا أخيراً إلى الأكثر مغامرةً واعتباطيةً، بما في ذلك البائدة والتقليدية والمستعملة، فإننا نكون قد فزنا بمنظور شامل للشّعر المشرقي".

من الواضح أنّ هذا يشكّل استعارة عامّة للشّعر حيث "كلّ الأشياء توحي بكلّ الأشياء" . في كتابه "أمثال وتأمّلات" يقول غوته عن سلفه الحقيقي (الوحيد الذي يمكن أن يقبله، لأنه كتب بلغة حديثة مختلفة): "شكسبير غنيٌ بالاستعارات الرائعة التي تنبثق من مفاهيم مشخصنة، والتي لا تناسبنا أبداً، لكنّها، بين يديه تأخذ مكانها بتناسق تامّ لأنّ الفنّ في زمانه كان مفعماً بالمجاز".

هذا يعكس تمييز غوته غير الموفّق بين "المجاز، حيث الخاصّ يخدم فقط كمثال للعامّ،" وبين "الرمز" أو "طبيعة الشّعر، الذي يصف شيئاً خاصّاً، من دون أن يفكّر في العامّ أو يشير إليه." لكن غوته يستمرّ ليقول إنّ شكسبير "يجد الصور حيث لا نذهب إليها عادةً، على سبيل المثال في الكتاب ... والتي ما تزال تُعتبر مقدّسة". أن ترمز إلى الكتاب على أنه شيء مقدّس لا يُعتبر مجازاً، بالمعنى غير الممتع الذي قصده غوته، لكنّ المجاز نمط رمزي حقيقي حيث الأشياءُ توحي بالأشياء جميعاً. هذه الاستعارة للكتاب تفتح لغوته الباب أمام طموحه الأكبر كشاعر، ليجسّد ويوسّع التقليد الأوروبي للأدب، من دون أن تغرقه حوادثه العابرة، ومن دون أن يفقد صورة ذاته.

هذا المنحى في عالم غوته سلّط عليه الضّوء وارثه الأساسي في القرن العشرين، ثوماس مان. بسخرية محببّة (أو بحبّ ساخر) يؤلّف مان سلسلة من الصّور الرائعة عن غوته، بدءاً من مقالة "غوته وتولستوي"، 1922، مرروا بثلاث مقالات في الثلاثينيات (عنه كأديب، وكممثل للعصر البرجوازي، وعن فاوست) وصولاً إلى رواية "الحبيبة تعود"، 1939، وانتهاءً بمقالة "فانتازيا عن غوته" في حقبة الخمسينيات. وإذا وضعنا "الحبيبة تعود" جانباً، فإنّ أكثر هذه العروض الغوتية روعةً هو الخطاب الذي ألقاه مان في الذكرى المئوية لوفاة الشاعر: "غوته كممثل للعصر البرجوازي". إنّ غوته بالنسبة إلى مان هو "هذا الرّجل العظيم في إهاب شاعر"، وهو نبيّ الثقافة الألمانية، والفردانية المثالية، كما أنه، وقبل كلّ شيء، يتحلّى "بمعجزة الشّخصية"، وهو "الإنسان الإله" في نظر كارليل. وبوصفه إنساناً ممثلاً للبرجوازية، فإنّ غوته نفسه يتحدّث عن "التبادل الحرّ للمفاهيم والمشاعر،" التي يفسّرها مان على أنها "نقل نموذجي للمبادئ الاقتصادية الليبرالية إلى الحياة الفكرية".

يؤكّد مان أنّ صفاء غوته هو بمثابة إنجاز جمالي أكثر منه فطرة طبيعية. وفي مقالته الأخيرة "فانتازيا عن غوته" يمتدح مان غوته بفضل ما يسمّيه "نرجسيّته البهيّة، ورضاه الجدّي عن النفس، وانشغاله الكبير حتّى النهاية بكمال الذات، والتنوير، وتنقية الفطرة الشّخصية، حتى كلمة فارغة مثل الغرور لا تجد مكاناً لها". إنّ سحرَ هذا التشخيص يكمن في أن مان يصف نفسه، بالقدر الذي يصف فيه غوته، سواء هنا أو في مقالة بديعة عام 1936 عن "فرويد والمستقبل"

إنّ غوته بوصفه محاكاةً عَبَرَ مرحلتين شهدتا فيرتر وفلهيلم ميستر، ثم حقبته الخالدة مع "فاوست" و"الديوان"، وما زال بإمكانه أن يصوغ، ويقولب خرافياً، حياة الفنّان- منبثقاً من لاوعيه، وإن شابت ذلك الصّنعة- كما هي طريقة الفنّان- باتجاه وعي عميق، مبتسم وطفولي.

إن فكرة مان عن محاكاة غوته منحتنا تونيو كروجر محاكياً فيرتر، وهانز كاستروب محاكياً فلهيلم ميستر، و"الدكتور فاوستوس" محاكياً "فاوست" و"فليكس كرول" محاكياً "الديوان". ثمة أصداء متعمّدة في ملاحظة مان عن غوته

حيث "تلك النماذج الكاملة التي تترك أثراً مقلقاً لأنّها تؤدّي بنا إلى أن نقفز فوق مراحل ضرورية في أدبنا، والنتيجة، في قسمها الأعظم، هي انزلاقنا بعيداً عن الهدف، ووقوعنا في الخطأ اللاّمتناهي". يستشهد مان، في أماكن متعدّدة، بسؤال غوته المركزي والقاسي، الذي صاغه في شيخوخته: "هل يعيش المرء إذا كان الآخرون يعيشون أيضاً؟". يضمر هذا السؤال عبرتين غوتيّتين، وبينهما يتشكّل ديالكتيك الإبداع المتأخّر، الأولى: "فقط من خلال جعل ثراء الآخرين ثراءً لنا نستطيع الإتيان بأشياء عظيمة"، والثانية: "ما الذي نستطيع أن نسمّيه حقاً ملكاً لنا باستثناء الطاقة والقوّة والإرادة؟".

إنّ غوته بحسب إ. ر. كيرتيوس هو النموذج الكامل والأخير للثقافة الأدبية التي تمتدّ من هوميروس، عبر فيرجيل، وصولاً إلى دانتي، والتي أرست الرّفعةَ مع شكسبير وسرفانتس وميلتون وراسين. فليس إلا كاتب يمتلك طاقة شيطانية مثل غوته كان بإمكانه وحده أن يختصر كلّ هذا من دون أن يسقط في كمال الموت. إنّ لغزنا الآن هو أنّ غوته، بالرّغم من حيويته وحكمته، يواجهنا في أقوى شعره الغنائي بوعي غير منقسم لدرجة أنّنا لا نصدّق أننا يمكن أن نجد لأنفسنا مكاناً فيه، مثلما هو الحال مع شعر وردزورث، الأقوى بكثير. إنّ قصائد "ثلاثيات العاطفة"، بالرّغم من كثافتها البلاغية غير العادية، هي ليست قصائد عن مركز كينونتنا كما هو حال "تنترن آبي" وأنشودة "الخلود" لوردزورث. إنّ قصيدة "مقدّمة" لوردزورث لا يمكن الحكم عليها كشعر أعلى مستوىً من "فاوست"، لكنها تبدو، مع ذلك، العمل الأكثر تأسيساً. إنّ اللّغزَ الجمالي العظيم لغوته لا يكمن في منجزه السّردي والغنائي، الذي لا يشكّ فيه أحد، بل في "فاوست"، أكثر القصائد الغربية الرئيسية غرابةً ونأياً في شكلها الدرامي.

يكتب إريك هيللر بخبث، "ما هو ذنبُ فاوست؟ قسوةُ الرّوح. ماهو خلاصُ فاوست؟ قسوةُ الرّوح". هذا إمّا خلطٌ من قبل غوته، أو نسخة غوته الشّخصية عن الفكرة الغنّوصية للخلاص عن طريق الذنب، ومن العدل أن نسمّي ذلك خلطاً. يرى هيللر هذا بمثابة نوع من الغموض المحرّم:

"إنّ ما لم يكن قادراً على كتابته هو تراجيديا الرّوح الإنسانية. إنه هنا يشير إلى أنّ تراجيديا فاوست قد فشلت وأصبحت، بشكل غير شرعي، غامضة، لأنـه لا يوجد، بالنسبة إلى غوته، في التحليل الأخير روح إنسانية على وجه خاصّ. إنها متّحدة، بشكل مطلق مع روح الطبيعة".

على الرّغم مـن أنّ هرمـان ويغانـد يقـرّ بـأنّ "خـلاص فاوسـت قضـية غـير أرثوذكسية تماماً"، فإنّه يُرجع الخلاص الهرطوقي إلى سعي البطل الذي لايتوقّف "إلى توسيع شخصيته"، التي تلخّص، من دون شكّ، مسعى غوته نفسه. لكنّني أظنّ أنّ هيللر دقيق، وفاوست لا يتمتّع بأية شخصـية أو أيّـة روح إنسـانية علـى وجه الخصوص، وهذه من الصعوبات التي تواجهنا في القصيدة. لا شـيء لـدى غوته أكثر هوميريةً (أكثر غرابةً في محاكاة هوميروس) مـن فكـرة غيـاب الـرّوح الإنسانية عن قوى الطّبيعة ودوافعها. وفاوست، مثله مثل الأبطـال الهـوميريين، ليس سوى ساحة صراع تصطدم فيها قوى متنافسة. هذا هو اختلافه الأعظم عـن هاملت، الذي يمثّل تقليداً توراتياً للروح الإنسـانية. فاوسـت لا يمكنـه البتـة أن يقول، مع هاملت، إنّ في قلبه نوعاً مـن القتـال. بـل إنّ قلبـه وعقلـه ومداركـه منقسمة بعضها على بعض، وهو مجرّد موقع اعتباطي لذاك الاقتتال.

إنّ غوته، على أي حال، لا يكتب ملحمةً هوميرية بل تراجيديا ألمانية، برغم أنّ "التراجيديا" تمتلك معنى خاصّاً في عمله "فاوست". يقول هيللر إنّ تراجيـديا فاوست تكمن في عدم قدرته على التراجيديا. هل بطل هوميروس، آخيل، بطل تراجيدي؟ يظهر لنا النقّاد برونو سنيل، و إ. ر. دودز، وهانز فرانكيل أنّ آخيل، أفضل الأبطال الإغريق، هو جوهرياً طفوليّ، لأنـه لا يوجـد تنـاغم بـين فكـره وعواطفه وانطباعاته الحسّية. وثمة خاصّية هوميرية إيجابية لدى غوته نفسه، لكنّ فاوست يبدو هوميرياً فقط لأنّه طفوليّ. ينضـج أوديـب وهاملـت في التراجيـديا التي تضمّهما، وفاوست يبدو، بالمقارنة، طفلاً.

لا يمكن اعتبار هذه نقيصة جمالية. إنها تضيف غرابةً فائقةً تجعـل "فاوسـت" أكثر الرّوائع الشعرية الغربيـة نفـوراً، مشيرةً إلى نهايـة التقليـد الكلاسـيكي في

ما يمكن أن نسمّيه مسرحية كونية، شاسعة وشهوانية. إنّ "الجزء الثاني" لا يقلّ جنوناً، ويجعل براونينغ وييتس يبدوان وديعين، وجويس كاتباً مباشراً. ومن حسن حظّ غوته أنّ شكسبير إنكليزي، لأنّ المسافة اللغوية سمحت له بامتصاص ومحاكاة شكسبير، بعيداً من مشاعر قلق تسبّب الشلل. لا يمكن نعت "فاوست" بأنها شكسبيرية حقاً، لكنّها لا تتوقّف عن محاكاة شكسبير.

يجد بنيامين بينيت أنّ مشروع القصيدة لا يقلّ عن "إعادة إحياء اللّغة" التي يمكن اختزالها "بمحاولة إحياء الألمانية مثلما أحيا شكسبير الإنكليزية." ويعتبر بينيت أنّ الجنس الأدبي الحائر لقصيدة فاوست "مضادّ للشعرية" التي تسعى إلى تنظيف اللّغة الشعرية من السخرية، واسترجاع نمط من الوجدانية الرؤيوية. ثمّ يعلن بينيت، بنوع من اللاّواقعية الرفيعة (المتعمّدة) أنّ حجم قصيدة فاوست "لانهائي على اعتبار أنّها تطول بقدر ما يشاء المرء". أحياناً حين أقرأ "فاوست" أتمنّى أن أتبع، أنا والقصيدة، نظاماً غذائياً صارماً، بيد أنّ الثراء الرمزي لملاحظة بينيت هو الذي يطغى.

إنّ السؤال النقدي المستحيل هو: هل يمكن للمرء أن يُعرّفَ الإنجازَ الجمالي- مداه وحدوده- لنصّ غوته "فاوست"؟ ربّما يكشف بينيت هنا النقاب عن سؤال المدى لكنّ مسألة الحدود لا يمكن تجنّبها، وبخاصّة في زمنٍ وبلدٍ تبدو فيه "فاوست" تكراراً مملاً، أو فيلاً أبيض ثلجياً في علاقته بالتقليد الشّعري المركزي. وكما قلت، إننا نقرأ قصيدة وردزورث "المقدّمة" أو ملاحم بليك، باستعدادٍ أكبر مما نفعل حين نتعلّم قراءة "فاوست". هل نحن مربكون بالسّكينة الواضحة لشخصية غوته الشعرية، وبؤر الكثافة المزرية في "فاوست"؟ أم أنّنا لا نستطيع أن نجد أنفسنا في المسرح العالمي لغوته، وبالتالي نعجب لما يحدث، ونسأل لماذا يجب أن نكون منخرطين على الإطلاق؟

أن يجادل أحدنا لمصلحة عَظَمة "فاوست"، على أساس تنوّعها الغنائي، قد يبدو كافياً. ونحن نميل إلى تفضيل أعمال غوته مثل "المراثي الرّومانية" و"الديوان الغربي - الشرقي" حتّى "أمثال" على "فاوست". سمعت الملاحظة غير اللطيفة

التي ترى أنّ "فاوست" هي بالنسبة إلى غوته مثل "هكذا تكلم زرادشت" بالنسبة إلى نيتشه (وجميع النيتشويين)، وهذه مصيبة سخيّة. صحيح أنّ ملخّص "فاوست" غير قابل للقراءة تماماً مثل ملخّص "زرادشت"، إلاّ أنّ قراءة "فاوست" عن كثب هي مسألة أخرى تماماً. إنّها تصبح مائدةً للحسّ، مع أنّها تعجّ، من دون شكّ، بالأطعمة غير الصحّية. إنّها لا تُضاهى ككابوس جنسي أو فانتازيا إيروتيكية، وكل واحد منا يفهم لماذا امتنع كولريدج المصدوم عن ترجمة القصيدة. إنها بالتأكيد قصيدة عن ذاك الذي يفي بالغرض، وغوته يجد طرائق متنوعة في الكشف لنا عن أنّ الجنس وحده لا يكفي. وحتى بشكل أكثر فتنةً، تعلّمنا "فاوست" أنه من دون جنس فعّال، لا شيء يمكن أن يفي بالغرض.

يذكّرنا بينيت على نحو مفيد أنّ الفنّ الفريد في "فاوست" يكمن في أنّ القصيدة تقوم، منهجياً، بمحو كلّ وجهات النظر التي يمكن أن ننظر إليها من خلالها. إنّك تكبح المنظور من خلال الغموض المتعمّد فقط، ويبدو أن غوته استطاع أن يخترع منه سبعة وسبعين نموذجاً. إنّ غوته، من وجهة نظر نيتشه، يجسّد دينيسوس وليس أبوللو، تماماً مثلما يجسّد غوته، بالنسبة إلى فرويد، دافع أيروس "الجنس" وليس ثاناتوس "الموت". ويبدو لي أنّ الإله الوحيد في "فاوست" هو غوته نفسه، لأنّ هذا الشّاعر الاستثنائي ليس مسيحياً ولا أبيقورياً، وليس أفلاطونياً ولا براغماتياً. ربّما كانت روح الطبيعة، وليس مفيستوفوليس، من يتحدّث بالنيابة عن غوته، وبالتالي فإنّ الشّخصية المقنعة في "فاوست" يجب أن تكون مفيستوفوليس، وقد مجّده إريك هيللر كسلفٍ شرعي لرؤيا نيتشه للخواء العدمي. يعتقد هيللر بأنّ نيتشه فاوستي، ولكن هذا من أجل تجنّب سخرية نيتشه نفسه.

لا أعرف شعراً أكثر إثارةً للدهشة من التصريحات الأخيرة، السّخيفة والنافرة برفعة، لمفيستوفوليس البطولي بسخف، وهو يخوض معركةً دفاعية وحيدة ضدّ الطوفان السّماوي من الزّهور الطافية والمؤخّرات الملائكية، التي تحول دون انتزاعه روح فاوست التي وُعِد بها. ماذا يمكننا أن نستنتجَ من مشهدٍ تحريضي نافر كهذا؟ لقد صرخ فاوست على الفور: "أنا الآن أستمتع بلحظتي العليا"، ثم

إنّه يغرق ويختفي، وما يأتي لاحقاً يقع تحت النقد الأدبي وفوقه، في آن واحد. عرضٌ هزليٌ متدنّ يتوسّل مشاعر مفتعلة ويغرقنا معه حين يقود مفيستوفوليس كتائبه الجبانةَ، المؤلّفةَ من شياطين بدينة ذات قرون قصيرة مستقيمة، وأخرى نحيلة ذات قرون طويلة مقوّسة، قبل أن تفرّ هاربةً أمام جمهرة فتية من الصبيان الملائكة. ومبهوراً بتلك الشهوة المثيرة تجاه هؤلاء السَحَرة، يستمرّ مفيستوفوليس بالقتال، ثم يقارن نفسه لاحقاً بالنبي يعقوب، وينتهي به المطاف مهزوماً، فائزاً فقط بحبّنا النهائي، المحفوف بالشفقة، بعد اعترافه بنزواته الإنسانية الصرفة.

"شيطان عجوز مسكين،" نفكّر، وهو مع ذلك "شيطانٌ عجوز جبّار"، يدينُ نفسَه بدقّة كبيرة. هذا جزءٌ محوري من إنجاز غوته، المدهش باستمرار: لا يملكُ فاوست روحاً إنسانية، أو حتّى شخصية إنسانية، لكنّ مفيستوفوليس يملكهما بكلّ سعادة. حين يكتب غوته عن مفيستوفوليس، نجده شاعراً حقيقياً، يميل إلى حلف الشيطان، عن سابق دراية ومعرفة، لأنّ غوته، على ما يبدو، يعرف كلّ شيء.

ورغم أنّ "فاوست" هي نوع من الأوبرا أكثر منها مسرحية خشبة، فإنّها تظل تحظى بعروض كثيرة في ألمانيا. لم أشاهد أياً منها، وأفضّل أن لا أفعل، إلاّ إذا استطاع مخرج موهوب أن يضمّنها جميع مصادر السينما. أثبتت "فاوست، الجزء الثاني" أنها يمكن أن تكون فيلماً سينمائياً أقرب إلى الكابوس، يخرجها المرء في رأسه وهو يتصارع مع نصّها الغريب. كما أنّ "الجزء الثاني" يثير الفضول بالتأكيد، تماماً مثل "الجزء الأول"، الذي يشكّل أكثر الأعمال فرادةً، ومساهمةً في التقليد، في الأدب الغربي.

لقد بدأ غوته بتأليف ما سيصبح لاحقاً "فاوست" في عام 1772، حين كان في الثالثة والعشرين من عمره، وأنهاها بعد ستّ وعشرين سنة، وذلك قبيل وفاته عام 1832. إنّ مسرحية عامّة استغرقت عقوداً ستّة كي تكتمل لا بدّ أن تكون عملاً كالكابوس، وقد جهد غوته لجعل "الجزء الثاني" كابوسياً قدر الإمكان. لقد جادل نقّاده بلا نهاية حول "الوحدة" المفترضة للمسرحية ونزعوا إلى رؤية "الجزء الثاني" متضمّناً في "الجزء الأوّل". وبعيداً عن بعض العلائق الآلية القليلة، فإنّ

كل ما يجمع الجزأين من "فاوست" هو شخصيتا فاوست والشّيطان الهزلي، مفيستوفوليس، وهو ليس تماماً شخصية شيطانية نموذجية، سواء ربطناه بمفهومنا العامّ للشيّطان، أو بالبطل الوغد لميلتون في "الفردوس مفقوداً". وبما أنّ فاوست من دون شخصية، ومفيستوفوليس ليس له شخصية واحدة، فإنّهما يقدّمان استمرارية قليلة لهذين الجزأين من الدراما.

هذا لا يهمّ كثيراً، بما أنّ شاعر "الجزء الثاني" سعيد بأن يكون غامضاً قدر الإمكان. ولأنه اعتُبر مسيحياً أدبياً منذ بداية مسيرته تقريباً، فإنّ غوته حاول بذكاء أن يتجنّب التسفيه، من خلال تحوّله إلى مجرّب بلا نهاية، ويمكن اعتبار "فاوست، الجزء الثاني" محاولة في التجريب أكثر منها قصيدة. إنّ الطبعات المتلاحقة من (فاوست) تقدّم بشكل متكرّر جدولاً تحليلياً من تواريخ التأليف والأشكال الشّعرية التي تذكّرني بجداول بيانية مكرّسة للكتب الخمسة الأولى من التوراة في نقد الكتاب المقدّس، باستثناء أنّ غوته نفسه كاتب كهنوتي ومنقّح عظيم، يجمع يهوه مع أنبياء توراتيين آخرين. ومثل مسرحيات شكسبير، وعمل دانتي "الكوميديا الإلهية" و رواية "دون كيخوته" لسرفانتس، فإنّ "فاوست" لغوته نص دنيوي مقدّس، وكتاب هائل من الطّموح المطلق. على نقيض شكسبير وسرفانتس- اللّذين لم تكن اهتماماتهما كونية- ومثل دانتي وميلتون (محاكياً إياهما) فإنّ غوته كان يسعى إلى رؤيا كلّية. ولأنه غوته، فهذا يجب أن يعني جمعاً من الرّؤى. إن هذا المزيج الذي يضمّ نماذج من الميثولوجيا، والتاريخ، والتأمّل، مع تخيّلات شعراء سابقين، في "الجزء الثاني" لا يمكن نعته بأنّه "انتقائي". ومهما تكن طبيعته، فإنّ غوته يستخدمه، لأنّ كلّ شيء يمكن رزمه وتحويله "شذرات من الاعتراف العظيم"، أي الأعمال الأدبية لغوته، وبخاصّة "فاوست".

على أنّ شكسبير، الذي يضعه غوته ضمنياً (وواقعياً) في مقامٍ أعلى منه، لا يبدو تأثيره طاغياً على "فاوست، الجزء الثاني" كما هو الحال مع "فاوست، الجزء الأوّل"، وهذا يساعد، من دون شكّ، على توصيف ذلك الطّوفان من الشّخصيات الكلاسيكية، والقصص والأشكال التي تموج في "الجزء الثاني". إنّ انفتاح غوته على القدماء هو، في جزء منه، حركة دفاعية ضد شكسبير، لكنها لا

تنجح في تحاشي تأثيره. وكيف يمكن لها أن تنجح؟ إنّ رأي غوته الحاسم في شكسبير ورد في مقالة، تعود إلى عام 1815، تحت عنوان "شكسبير واللاّنهاية"، وترجمها إلى الإنكليزية راندولف بورن. ورغم تأرجح غوته المستمرّ حيال أعظم الكتّاب فقد انتصرت حساسية غوته الجمالية على شعوره بالهشاشة:

لا يوجد كاتب آخر أفضل منه أظهرَ العلاقةَ بين الضّرورة والإرادة في الشّخصية الفردية. الشّخص، الذي يُنظَر إليه كشخصية، يقع تحت تأثير ضرورة معيّنة، فيكون مشروطاً، أو محكوماً بخطّ محدّد وخاص من العمل، لكنه، ككائن إنساني، يمتلك إرادة لا يمكن حبسها، وهي كونية في مطالبها. من هنا ينشأ صراعٌ داخلي، وشكسبير يتفوّقُ على الآخرين جميعاً من حيث الأهمية التي يضفيها على هذا الصراع. ولكن، يمكن أن ينبثقَ صراعٌ خارجيٌ الآن، حيث يُحرّضُ الفرد، من خلال ذلك، وتكون الإرادة، في ظرف معيّن، غير كافية، ما يرتقي إلى الضّرورة الحتمية. وكنت قد أشرتُ سابقاً إلى هذه الدوافع بخصوص هاملت.

يردُ تأويل غوته لشخصية هاملت في "صياغة مهنة ويلهلم ميستر"، 1796، حيث يقدّم لنا ويلهلم رؤيتَه المثالية الشّهيرة، لكن غير الصّائبة، لأكثر شخصيات شكسبير شموليةً. هل يمكننا التعرّف إلى هاملت في هذه الكلمات؟"

"طبيعةٌ محبّبة، صافية، نبيلة، أخلاقية، من دون قوّة الأعصاب، التي تشكّل بطلاً، ينوء تحت عبء لا يستطيع تحمّله، ويجب أن لا يرميه جانباً. كلّ الواجبات مقدّسة، بالنسبة إليه، والحاضر صعبٌ جداً. المستحيلات هي المطلوبة منه، وهي ليست كذلك، إلاّ بالنسبة إليه. يعصف ويدور ويعذّبُ نفسه، يتقدّم وينكفئ، وذهنه متوقّد أبداً، ويفعل كلّ شيء، لكنه لا يضيّع الهدف من وراء أفكاره، مع ذلك لا يسترجع أبداً طمأنينة العقل".

يعجبُ المرءُ أية مسرحية تلك التي يقرأها غوته أو ويلهلم ميستر، فهذه بالتأكيد ليست تراجيديا شكسبير التي يذبح فيها هاملت، عن طريق المصادفة، بولونيوس، ويرسلُ، بسعادة، روزنكرانتز وغيلدنسترن إلى حتفهما، ويتصرّف تجاه أوفيليا بشراسة بشعة تتجاوز الصّفح. ولكن، لا شيء يمكن أن يكون أقلّ

لطفاً تجاه نص غوته "فاوست"- سواء في الجزء الأول أو الجزء الثاني- من أن نقارنَه بمسرحية "هاملت"، أو بأية مسرحية تراجيدية لشكسبير. إنّ أمير الدنمارك شخصية درامية تتمتّع بحضور جذّاب، كونياً، وهي رحبة بشكل لا يوصف. إنّ شخصية هاملت هي الوحيدة، بين جميع الشّخصيات الأدبية المتخيّلة، التي تجسّدُ فكرة وعي المؤلّف. وهنا أنا لا أعني أنّ هاملت هو التجسيد الذاتي لشكسبير. بل هو معجزة الجوّانية، حيث وجد شكسبير طرقاً للإيحاء بثراء نفسي يصيبنا بالذّهول، حتى أننا نرغب في سماع هاملت متحدّثاً في كلّ قضية تشغلنا في هذا الكون. وكمسرحية طويلة، كما يتوجّب على المسرحية أن تكون، فإنّ القارئ المسحور (وليس مشاهد المسرحية) يريدها أن تكون أطول، حتى أننا نشتهي سماع كلّ ملاحظةٍ يدلي بها هاملت، دون كلال.

أمام هذا المعيار المستحيل، فإنّ فاوست، حتى مفيستوفوليس، لا يبدوان كشخصيّتين تماماً. لقد التفت غوته المنهك من تحدّي شكسبير إلى الدراما الباروكية، خلال العصر الذّهبي لإسبانيا، وبخاصة إلى كالديرون، كنموذج منافس. في مسرحيات كالديرون الكبرى، كما في "فاوست"، تتحرّكُ الشّخوص، وتجد كينونتَها في فلك متأرجح، غير محسوم، بين الشّخصية والفكرة، وهي تمثّل استعارات مطوّلة لمركّب معقّد من المشاغل المتعلّقة بالموضوع. هذا يعمل على نحو رائع لدى كالديرون، وكذلك لدى لوب دي فيغا، لكن غوته كان يطلب التعارض بين الشّخوص واستعارات الموضوع، وقد شعر بحرّية مطلقة في التخلّي عن نموذج كالديرون، والدّخول من جديد إلى الكون الشكسبيري، بكامل إرادته تقريباً.

ولأنه سيّد التقلّب في الرأي، كان غوته يحصل غالباً على مراده، من دون عواقب، ولكن ليس دائماً، وعالمه الدرامي كان يعاني، في كلّ مرّة يستحضر فيها شكسبير. هنا يعيش القارئ غرابةَ أن تكون المسرحية الطويلة، ولا سيما في جزئها الثاني العجيب، "مفعمة بالحياة" حقّاً مثلما صرّحَ العجوز أندريه جيد، باستثناء ما يرتبط ببطلها التراجيدي المفترض. إنّ الميثولوجيات المجنونة، ومفيستوفوليس المتآمر أبداً، تمرّ بنا حيّة دائماً، لكنّ فاوست نفسه يبدو سلبياً،

بلا لون، فإمّا أنّه يسهب في الكلام، أو يغطّ في نوم عميق. المشكلة لا تكمن في أنّ ثمة الكثير من غوتـه، المتعـدّد الـذّوات، في بطلـه النهضـوي، منقـولاً إلى الألمانية، بل ثمّة القليل من المسيح في شخصيته الرئيسية. إنّ ألـقَ غوتـه أُغـدِق بكلّيته على العفاريت الرائعة في "الجزء الثاني"، وليس علـى المسـكين فاوسـت نفسه. هذا لا يمكن أن يكون ضرباً من المصادفة، مع ذلك يبقى نوعاً من العثـرة الجمالية. من الواضح أنّ غوته مصمّم بعنـاد أن لا يسـمح لفاوسـت بـأن يكـون موضوعاً للالتباس معه، حتى أنه نسي قوّته الفطريـة العظمـى، التـي تكمـن في الطبيعة غير المتناغمة لشخصيته. ثمة مشكلة مشابهة مـع "صـياغة مهنـة ويلـهلم ميستر" (عنوان كارليل لأفضل الأعمال النثرية لغوته) حيث أنـني سُـحِرتُ بكـل شخصية ماعدا ويلهلم ميستر نفسه.

لقد سحَرَ غوته نفسَه كثيراً، وسحر كـلّ مـن قابلـه، حـتى أنّ كـلّ شخصـية ابتكرها لم تستطع أن ترتقي إلى مستوى مبتكرهـا. وقلّمـا اهـتمّ شكسـبير بنفسـه وكان يفتقد الشخصية الملوّنة مقارنةً بكريستوفر مارلو وبن جونسون، بـل حتّـى بشخصيات أدبية أقلّ أهمية مثل جورج تشابمان أو جون مارستون. إنّ لغزَ أعمال غوته ومجدَه، وبخاصّة "فاوست، الجزء الثاني" يكمن في الطّريقـة الـتي تصبحُ فيها الكتابةُ مرتبطةً كلّياً بالشّخصية الجذّابة للشّاعر، حتى أننا نثمّن عالياً الشّـاعرَ نفسَه، وليس تجسيداته. ما حدث لبايرون حدث بدرجة أعظم لغوته، مثلما كان يفهم بالتأكيد مؤلف "فاوست" اللمّاح.

قلّة هم أصحاب الكاريزما الذين أصبحوا كتّاباً عظاماً، وغوته يبرز كمثال أكبر في الأدب الغربي كلّه. إنّ ما يهمّ أكثر عنه هو شخصيته، إذ إنّه يشـغل، بالنسـبة إلى الكتّاب، ما يشغله هاملت بالنسبة إلى الشّخصيات الأدبية. يبدأ كاتب سـيرته الفذّ، نيكولاس بويل، الكتـاب الأوّل مـن "غوتـه: الشّـاعر والعصـر"، 1991، بتأكيد حاسم، غير قابل للنقاش: "تتوجّبُ معرفة الكثير، أو على أي حال، ثمـة الكثير مما يجب أن نعرفه عن غوته، أكثـر تقريبـاً مـن أيّ كـائن بشـري". حـتى نابليون، أحد معاصري غوته، لا يمكنه أن يتحدّى هذا الحكم، ولا حتى بايرون أو أوسكار وايلد، أو أيّة شخصية جمالية مرموقة. عن شكسـبير نكـاد لا نعـرف

شيئاً ذا بال، ونتعلّم كيف نكون نشكّ في الكثير الذي يجب أن نعرفه عن الرّجل، بالمقارنة مع مسرحياته. عن غوته، يبدو أنّ بويل يعرف كلّ شيء، وكلّ تفصيل يبدو له ذا أهمية.

مثلما لاحظ كيرتيوس ونيتشه، كلّ على طريقته، فإنّ غوته نفسه ثقافة كاملة، ثقافة الإنسانوية الأدبية في التاريخ الطويل الممتدّ من دانتي إلى "فاوست، الجزء الثاني"، هذا الإنجاز المؤسّس للتقليد في العصر الأرستقراطي لفيكو. في ذاكرة غوته كانت كلاسيكيات العصر الثيولوجي- هوميروس، والتراجيديات اليونانية، والكتاب المقدّس- قد شُطبت من قبل دانتي، وشكسبير، وكالديرون، وميلتون، وما انبثق من هذا الشّطب ثقافة هي، في حقبة غوته وأمّته، تنتمي إلى غوته وحده. ولم يزدهر هذا الخليط في شاعر عظيم منذئذٍ. وكما يبدو أنّه يعرف جيداً، فإنّ غوته نهاية وليس بداية طازجة. سوف ينهض الحكماء من بعده، مع مرور قرن تقريباً من وفاته، لكنّه توفي معهم، وهو لا يعيش الآن في أيّ شاعر يعيش معنا، بل مع الموتى فقط، ومع نقّاد يعتاشون على الموتى.

إنّ أُحجية غوته تكمن في غموضِ شخصيتِه، التي استمرّ وهجُها في العصر الديموقراطي، وهاهو يخبو أخيراً في فوضانا العامّة. وثوماس مان هو آخر كاتب عظيم يخرج من كنف غوته، ومن المحزن أنّ مان نفسه خبا نجمه الآن، مثلما أظلم سيّده غوته، وإن لم يكن إلى الأبد. إنّ السّخرية الإنسانوية لم تكن موقفاً دارجاً في بدايات عام 1990، وهي لن تحظى باستمرارية خلال ما يمكن أن يكون إرهاصات قيامية لأواخر التسعينيات. وغوته، الذي لم يكن يوماً مسيحياً، وجد نفسه متوّجاً كمسيحٍ حقيقي، منذ ريعان شبابه، ودافع عن نفسه، بسخرية مقتدرة، ضدّ محاولات تأليهه. إنّ المؤمن الوحيد بوجود إله في "فاوست، الجزء الثاني" هو مفيستوفوليس، أما فاوست نفسه فيتنبّأ بنيتشه، من خلال حثّنا على التفكير في الأرض، وليس في سلطة روحية ما ورائية.

لقد تحوّل شكسبير إلى إله أخلاقي عند فيكتور هوغو، وعند العديد من بعده (ولا أستثني نفسي) وحقّق غوته، جدلاً، منزلة الكائن الإلهي بين أبناء جيله من الجماليين الألمان. بيد أنّ الفرق الشاسع بين شكسبير وغوته يبقى

قائماً في ما يمكن وصفه بهالة الكلمة والكاتب. لقد وجد فيه معاصروه جميعاً من دون استثناء، (الكاتب الوعظي ليتشنبرغ هو الاستثناء الوحيد بحسب علمي) سليلاً للطبيعة، وللإشراق الذي يبدو أنه يتفوّق على الطبيعة ذاتها. ولقد رفض غوته، على أي حال، أن يكون نبياً، فضلاً عن أن يكون إلهاً، وكان يحب أن يشير إلى نفسه بطفل هذا العالم. وكمحطّم للتقاليد، ورثَ غوته كلّ ما هو وحشي وغرائبي في الثقافة الجمالية الغربية، رغم عدم قدرتنا على فهم هذه الحقيقة اليوم. إنّ تمركزه الرّفيع حول ذاته هو المثال المحتذى الذي سوف يحوّله إمرسون إلى دين الاعتماد على الذات الأميركي، وبمعنى معقّد ولكنه حقيقي، فإنّ الولايات المتحدة، في زمننا الراهن، هي أكثر غوتيةً (دون أن تدري ذلك) من ألمانيا الحديثة. وفي مركز التركيز الباهر في روح غوته يكمن تقدير عنيد للذات، و"فاوست" قصيدة دينية فقط كدراما ملحمية عن الذات التي لا تعرف حدوداً.

لا يملك دينُ الذّات صرحاً أكثر سموّاً من "فاوست، الجزء الثاني". والجزء الأول يُعتبر قصيدة بارزة، لكنها لا تمثّل سوى نبوءة باهتة لما سيأتي مندفعاً كالسّيل تجاهنا في الجزء الثاني. إن شخصية فاوست تعود في جذورها إلى الأصول الواضحة للبدعة المسيحية في الغنوصي الأول المفترض، سيمون ماغنوس السامرّائي، الذي انتحل، حين ذهب إلى روما، اسم فاوستوس، واسمه يعني "صاحب الحظوة". في بداية مسيرته المتوهّجة، اكتشف سيمون مومساً من صور، اسمها هيلين، واعتبرها رمزاً للفكر السّاقط لله، في واحدة من تجلّياتها السابقة، أي هيلين الطروادية. هذه الفضيحة الهرطوقية هي المصدر البعيد لأسطورة فاوست، التي أضحت مرتبطة بجورج أو جان فاوست، أحد الرّجال الثقاة، والفلكي الهائم، الذي توفي حوالى عام 1540.

الكتاب الأوّل عن فاوست (1578) يضمّ الحوادث الرئيسية التي استغلّها أوّلاً كريستوفر مارلو في "الدكتور فاوستوس"، 1593، ومن ثم غوته، من بين كتّاب آخرين. إنّ النسختين، الشعبية والشعرية، من قصة فاوست أظهرتا نزوعاً مبكّراً إلى ربط فاوست بالإباحي دون جوان. وتربط هاتان الأسطورتان علائق مشتركة:

مسعى البطل-الوغد إلى المعرفة المخبوءة، سواء أكانت سحرية أم جنسية، وكلاهما يذهب من وهم إيروتيكي إلى آخر، ويتحوّلان، بواسطة الرّغبة، والفائض المكبوت، إلى الخطيئة. إنّ بايرون، كشاعر وكشخصية مشهورة، يصل بكلتا الأسطورتين إلى الذّروة في نفسه، مثلما أدرك ذلك غوته بحذاقة كبيرة. والسقوط المحتضر لهاتين الأسطورتين المتعالقتين، فاوست ودون جوان، يتمّ في "فاوست، الجزء الثاني" حين يلقى يوفوريون (بايرون)، طفل فاوست وهيلين، مصير إيكاروس.

من المحزن أنّ "الجزء الأول"، يقدّم صورة ناقصة لدون جوان، تجسّدت في بطله، فاوست، الذي تمخّضت علاقته البائسة، على الفور، مع مارغرت البريئة عن دمارها الأرضي وخلاصها السّماوي، غير المقنع. ولكن يبدو أنّ غوته كان مهتمّاً بإعطائنا صوراً عديدة من فاوست المكتمل، بالرغم من أنّ النجاح الغنائي طغى على الإنجاز الدرامي في رسم شخصية فاوست الغوتّي. لا نتذكّر أنّ هذه النسخة العظمى من فاوست هي تجسيد لشخص محتمل، بل لتاريخ وعي منفصل، جوهرياً، عن الفعل والعاطفة، بغضّ النظر عن رغبته في السّعي نحو ذلك. إنّ عقل غوته ذاته لا يعرف الهدوء، أمّا عقل فاوست فيعاني قلقاً فحسب. ومن الواضح أنّ غوته مدركٌ للاختلاف، ويعي الخطر الجمالي الكامن. ولا أحد يعيد قراءة "فاوست" - هذا الجزء أو ذاك - لأنه مأسور بفاوست، مثلما يصبح معظمنا مأسوراً بهاملت. أنا أعيدُ قراءةَ "فاوست" لأرى ماذا يمكن لغوته أن يفعل ببطله، غير الغوتي، نوعاً ما. وحين أعيدُ قراءةَ "هاملت"، تصبح المسألة ماذا يمكن لهاملت أن يفعل بهاملت.

وتعود الأمور من جديد إلى الفكرة التي طرحها إريك هيللر: إنّ غوته يتجنّب التراجيديا بينما يقبض عليها شكسبير إلى الأبد. وكما يلخّص هيللر الفكرة بتجهّم، "إذا كان بالإمكان القول إنّ محدودية غوته ترجع في أصولها إلى المدى اللاّمحدود لعبقريته، فإنّ المقصود هنا، إذاً، هو عبقريته، وليس مواهبه. لقد استخدم دائماً مواهبه للدفاع عن نفسه ضدّ عبقريته".

أعيد الصياغة هنا بالقول إذا كان "الجزء الأول" هو بمثابة دفاع غوته ضدّ عبقريته، فإنّ "الجزء الثاني" الأقوى بكثير هو بمثابة دفاع غوته، الأكثر إمتاعاً، ضدّ عبقرية الآخرين: التراجيديات الإغريقية، وهوميروس، ودانتي، وكالديرون، وشكسبير، وميلتون. إنّ "الجزء الأول" لا يتصدّى لواقع الشرّ، تماماً مثلما لا يفعل "الجزء الثاني"، لكنّ القارئ الذي لا يصبر على التراجيديا يتوقّف عن الاهتمام، بل لا يستطيع أن يهتمّ، لأنّ الطّاقة الشاذّة للاستجابة تتطلّب أمواج المدّ لعقل غوته المبتكر للأساطير، التي تمتدّ إلينا. إنّ الغنائية لا تُترجم، لكنّ أفلام الرّعب قابلة للترجمة، و"فاوست، الجزء الثاني"، أسمى فيلم رعب سبق أن وجّه إلينا. كلّ هاجس في داخلي يرسلني لمشاهدة فيلم جديد عن "دراكولا"، يعيدني دائماً إلى "الجزء الثاني" حيث أصبح مفيستوفوليس أكثر مصّاصي الدّماء خصباً في مخيّلتي. إنّ غوته، المتخلّي جدلاً عن الرّغبة، يسمح، مع ذلك، لمفيستوفوليس بأن يكتب القسم الأكبر من "الجزء الثاني"، مع نتائج شعرية رفيعة.

ينتهي "الجزء الأوّل" بمرجل مطلق للإثم، والخطأ، والندم، يناسب فاوست وحده كي يغرق فيه، بيد أنّ المشهد الأوّل من "الجزء الثاني" يمحو كلّ ذلك. إن دَينَ غوته الأعمق تجاه شكسبير هو الإدراك البراغماتي بأنّ التمجيد يمكن أن يكون مقنعاً دراميًّا. إنّ هاملت في الفصل الخامس، يتخطّى كلّ شيء كان أنجزه في الفصول الأربعة الأولى، أما فاوست، وبدءاً من المشهد الثاني من "الجزء الثاني" وما بعد، نراه في حِلّ تماماً من تراجيديا مارغرت. يمكن لهاملت أن يعبّر شاكياً عن عمق حبّه الماضي لأوفيليا المنتحرة، لكنّنا لا نصدّقه، ونحن على حقّ، أما فاوست فلا يكلّف خاطرَه حتّى التعبير عن الحنين إلى نسخته من أوفيليا. ومن الواضح أنّ غوته لم يكن مدمناً الندم، وبخاصّة في الأمور الإيروتكية. إنّ امرأة ضائعة هي بحد ذاتها قصيدة منجزة، ومارغرت هي الآن "الجزء الأوّل"، مثلما ستكون هيلين هي "الجزء الثاني". وإنّني لأرتعشُ لمجرّد أن أتصوّر قراءات نسوية لغوته، أو دانتي، أو ييتس، بما أنّ هؤلاء، حتّى أكثر من ميلتون، هم الشّعراء الذين اعتمدوا نظرة مثالية للمرأة، وبالتالي شيطنوا

النساء. حين تختم جوقة ميستيكوس "الجزء الثاني" منشدةً: "أيتها المرأة، أبداً/ أرينا الطريق"، فإنّ المرأة، الآن، سوف تسأل على الأرجح: "إلى أين؟"

لقد حذا غوته حذو دانتي، لكنّ هذا يكاد لا يصلح كدفاع. وسواء أكان الهدف المزعوم هيلين أم مارغرت، فإنّ فاوست يظلّ موضوعاً لرحلته، وتالياً، غايتها الحقيقة، بما أنّ غوته كان يسعى دائماً، عن دراية منه، إلى تعقّب نفسه. مثل بيراون في مسرحية شكسبير "مخاض الحب الضائع" كان غوته يبحث في عيون النساء عن نار بروميثيوس الصحيحة، التي هي انعكاس للهبة الإبداعية الخاصّة. إنّ شكسبير ساخرٌ، عن عمد، وبشراسة، من هذا الموضوع، لكنّ غوته نرجسي مثل بيراون. يرى المرء لماذا يجد النقد النسوي نفسه أكثر مع شكسبير، حيث وقفته مع الجنسين معاً، ولا أحد. إنّ غوته هشّ جدّاً أمام النقد النسوي، حتى أنّ النتائج لا أهمية لها، إلا إذا توجّه الإسقاط النسوي ليطاول الغرائبي في الميثولوجيا الشّيطانية التي تنتظرنا.

إنّ الخصم المعاصر الوحيد لغوته كصانع شعري للأسطورة هو وليام بليك، الذي لم يكن يتمتّع بجماهيرية، والذي لم تعد "ملاحمه القصيرة" (فكرة ميلتونية) مقروءة إلاّ من قِبل جمهرة صغيرة، متعلّمة ومهووسة. وبما أنني قرأت قصائد بليك الغرائبية منذ الطفولة، ولاحقاً نشرت تعليقات موسّعة عليها، وكنت ما أزال في ريعان شبابي، فمن الطبيعي، بالنسبة إليّ، أن أفكّر في بليك في سياق مقارن وأنا اقرأ "فاوست، الجزء الثاني". وتبدو ابتكارات بليك، التي تدمج الشّعر بالأسطورة، ممنهجة، وتخدم جدله القيامي مع التقليد المكرّس. أما إبداعات غوته فحرّة أسلوبياً، ولعوب بشكل عميق، وتعمل لتصنيف التقليد. وأفاجئ نفسي باختيار "فاوست، الجزء الثاني" وتفضيلها على "الآلهة الأربعة"، و"ميلتون"، و"القدس".

يجب إعطاء الحكم نفسه حين تتم المقارنة بين شللي وكيتس وبايرون مع "الجزء الثاني"، ولن يناقضَ شللي وبايرون هذا الحكم إذا كان المعجبون بغوته استمرّوا في قراءة قصيدته العظيمة. إنّ ترجمة شللي لأجزاء من "الجزء الأوّل" ما تزال هي الأفضل في الإنكليزية، في حين أنّ علاقة غوته-بايرون هي أحد

المحاور المركزية، المخبوءة جزئياً، في "الجزء الثاني". وتظهر روح بايرون في هيئة الصبي الحوذي، أو يوفوريون، التعيس الحظّ، طفل الاتحاد بين فاوست وهيلين. وبطريقة أكثر غرابةً، فإنّ البايروني، الذي يماثل الشّيطاني بالنسبة إلى غوته، يجد طريقه إلى هومونكولوس، الكائن الأكثر حيويةً من الصبي الحوذيّ أو من يوفورون. لم يلتقِ بايرون وغوته البتة، واكتفيا بتبادل رسائل المجاملة قبل أن يذهب بايرون إلى حتفه في اليونان، لكنّها ليست مبالغةً القول إنّ غوته وقع في سحر بايرون، الذي يكاد يضعه بغرابة في مرتبة أعلى من ميلتون، وأدنى بقليل من شكسبير. إنّ إنكليزية غوته، الناقصة شيئاً ما، قد أثّرت، من دون شكّ، في هذه الأحكام، التي لم تكن غير مألوفة تماماً في أرجاء أوروبا، في الفترة الرومنطيقية. وبرغم طموحات غوته الكلاسيكية فإنّ "فاوست، الجزء الثاني" هي العمل المركزي للرومنطيقية الأوروبية، وكان من المحتّم للبايرونية أن تفعل فعلها في هذه التراجيديا الألمانية، التي ليست تراجيديا.

إنّ شكسبير ودانتي، وغوته وسرفانتس وتولستوي، ينسفون الفروق بين الأجناس الأدبية، في أعمالهم. غوته يخوض علانيةً مغامرة السّخرية من الجنس الأدبي، على طريقة نماذج السخرية لدى هاملت. ولا أستطيع التفكير في عمل آخر ينطوي على تميّز "فاوست"، الذي يرفض بقوّة منح القارئ هوية محدّدة. وربما هذا هو السّبب الذي جعل غوته محطّ أنظار نيتشه العدمي، وهذا ما يجعل القرّاء (بمن فيهم أنا) يشعرون بالضيق من مواجهة قصيدة لا تسمح لنفسها، في أية لحظة، أن تؤخذ بكلّيتها على نحو جدّي، أو على نحو ساخر.

ثمة افتقار معيّن إلى قناعة المؤلّف الطيبة من جانب غوته، رغم أنّ هذا الافتقار، هو من منظور آخر، باهرٌ جداً، (ومقصود). إنّ "صحوة فينيغانز"، الفيل الأدبي الأبيض والعظيم مثل "فاوست"، كتابٌ ساخرٌ للغاية، متى تعلّمتَ كيف تقرأه، لكنّه يفيض بالقناعة الطّيبة لجويس. كرّسْ ردحاً من حياتك لنصّ "صحوة فينيغانز"، وسوف تُتوّج جهودكَ، بأن تعثر على مخطّط تصميمها. إنّ "فاوست، الجزء الثاني" هي بمثابة متعة فضائحية للقارئ المتحمّس، لكنها أيضاً فخّ، وهاوية سحيقة يفتتحها مفيستوفوليس، ولن تبلغ قعرَها البتّة.

لقد أخذ جويس "الصحوة" بجدّية حارّة وودّية، وكانت غايته أن لا يُستغلّ القارئُ أو يوبّخُ. بالمقابل كان غوته يحدوه الطموح إلى الأدب العالمي، وإعادة صياغة اللغة، ولكن على حساب القارئ، نوعاً ما. وبوصفه ممثلاً بطولياً "فيكووياً" للعصر الفوضوي، فإنّ جويس ديموقراطي في نخبويته الأدبية، مثلما كان بليك من قبله. عليك أن تشقّ طريقك في صعوبات العمل، وتنال أجراً مجزياً على جهدك. ولأنه يعلم بأنه هو الممثل الأخير للعصر الأرستقراطي، كان غوته يفيض سعادةً ورضىً لتركنا نهباً للتناقض المطلق وللإرباك. وهذا لا يقلل البتّة من بهاء "الجزء الثاني"، لكنه يتركنا مشوّشين قليلاً، وبخاصة في لحظتنا الراهنة. وقد يعني هذا أنّ زمن الإنسان الفاوستي قد انقضى أخيراً في عصر النسوية والأيديولوجيات المتحالفة. وربّما يعني أيضاً أن غوته يلومنا على انتظار مكافأة من قصائد لا تملك شيئاً تمنحه لنا. مع ذلك يبقى السؤال مطروحاً: ما الذي يملكه "الجزء الثاني"، بالإضافة إلى بهرجة المؤلّف والسّطوع اللامتناهي للّغة؟ هل التوهّج الغنائي وابتكار الأسطورة يكفيان لحمل نصّ مصطنع وباروكي أطول بمرتين من "الجزء الأول"؟ هل حقاً نحن واهمون إذا طلبنا المزيد من كاتب يُعتبر أقوى من كتب بالألمانية على الإطلاق؟

ثمة جرأة لا تُضاهى في محاولة غوته تمجيد الرّغبة والزّهد أو التخلّي بشكل متزامن، في مسرحية شعرية واحدة، حتى وإن بلغ عدد أبياتها اثني عشر ألفاً ومئة وأحد عشر بيتاً، واستغرقت ستين عاماً للانتهاء من تأليفها. ورغم أنه أصبح حكيماً قومياً، فإنّ غوته غير مرتبط بدين معياري، وبأخلاقية الطبقة الوسطى، ولم يكن يقيم وزناً للذائقة الصالحة والاعتبارات الاجتماعية. إنّ كلّ شيء تقريباً مباحٌ في "فاوست" وبخاصّة في الجزء الثاني. لقد قرأ معظم القرّاء المثقّفين نسخة ما من "الجزء الأول"، وبالتالي سأقوم بالتعليق عليها هنا، فقط من زاوية اعتبار "الجزء الثاني" أرضية مسبّقة لها. وكما قلتُ من قبل، فإنّ الجزأين مختلفان كثيراً، بل يشكّلان قصيدتين منفصلتين، ولكن، وبما أنّ غوته كان يفكّر بطريقة مختلفة، فإنّ نيّاته كمؤلّف هي التي يجب أن تسود.

إنّ عرضاً كاملاً لعمل "فاوست"، بجزأيه، سوف يستغرق إحدى وعشرين إلى اثنتين وعشرين ساعة، إذا امتثل لنموذج مسرحية "هاملت"، من دون قطع أو توقّف. عن هذا الاحتمال، سوف أصرخ، مع لوركا، في رثائه مصارع الثيران: "لا أريدُ ان أراه!". كان غوته يحمل فكرةً غريبةً مفادها أنّ شكسبير لم يكن يكتب للمسرح، وبالتأكيد من الأفضل عرض "فاوست" كاملةً في الحياة الآخرة، (رغم أنها قُدّمت في ألمانيا). وخارجاً توّاً من العاصفة والكآبة، أو من النسخة الألمانية لما يُسمّى عصر الحساسية الإنكليزي، كان غوته يربط تلقائياً بين الدّراما الرّفيعة، حقيقةً، ومسرح العقل، ولكن هذا لا يعني التأكيد أنّ "فاوست" هي مسرحية فلسفية. بل إنّ هذه القصيدة المسرحية، المهووسة بالرغبة الجنسية، لها علاقة واهية جداً بالتجسيد الواقعي للحبّ في سياق اجتماعي، بالرّغم من محاولة جورج لوكاتش الماركسية البارزة في تحليل العلاقة بين مارغرت وفاوست. وكفانتازيا عملاقة، فإنّ "فاوست" تسكنُ حقل الدّوافع الفرويدية، وبخاصّة إيروس (الجنس) وثاناتوس (الموت)، حيث فاوست يمثّل، ضدّ إرادته، إيروس، ومفيستوفوليس يمثّل بإرادته ثاناتوس.

دعونا نبدأ "فاوست، الجزأ الأول" بطقس ليل والبرغيس الوثني، ونوفّر على أنفسنا المراحل المبكّرة الأولى والفاتنة من إغواء فاوست الكارثي للمسكينة مارغرت. إنّ طقس ليل والبرغيس لغوته، مثلما يدرك سريعاً كلّ قارئ، يجب أن لا يؤخذَ كدفقةٍ شرّيرة تمجّد طقوس السّاحرات في بروكن، فوق جبال هارتز. هذه، على أية حال، ليست قصيدة مسيحية، وروح غوته تفضّل "بروكن" الوثنية على الكنيسة. ونحن أيضاً كذلك، حين نقارن بين طقس والبرغيس والمشهد الذي قبله مباشرةً، حين تقوم مارغرت (دعونا نسمّها غريتشن مثلما بدأ غوته يسمّيها الآن) بمواجهة الروح الشّريرة في الكاتدرائية ويُغمى عليها جرّاء العقاب الذي أُنزِل بها على يد مصّاص الدّماء هذا، المسيحي جدّاً، الذي ليس لديه ما يجمعه بمفيستوفوليس الحيوي. وثمة مقارنة أكثر حسماً بين ليل والبرغيس والمشهد الذي سبقه، "غابة وكهف" الذي يقطع الطريق على غزل فاوست لغريتشن.

يتشارك غوته مع والت ويتمان (ثنائي غير متناغم) في خاصّية غريبة وهي أنّهما الشّاعران الكبيران الوحيدان اللّذان، قبل القرن العشرين، تعاملا علانيةً مع الاستمناء، فالشاعر ويتمان يمجّده وغوته يسخر منه. يقتحم مفيستوفوليس خلوة فاوست في "غابة وكهف" مقاطعاً متعة عزلاء يجد فيها فاوست بركةً "قريبة لمتعة الآلهة"، ويلوم مفيستوفوليس، بسبب الشّهوة التي يشعر بها الأكاديمي الآن تجاه غريتشن. إنّ جواب الشّيطان كان مفحماً (هنا، كما لاحقاً، أقتبسُ من ترجمة ستيورات آتكينس، التي تبدو لي أكثر الترجمات دقّةً إلى الإنكليزية):

"متعٌ ما فوق أرضية-
أن تستلقي فوق قمم الجبال، في النّدى والظّلام،
وتعانق الأرضَ والسّماءَ بكلّ غبطة،
أن ترتفعَ إلى الأعلى كأنّك إله،
وتستكشفَ الأرضَ بعواطف عاجلة،
أن تشعرَ بأنّ قلبكَ أصبح متماهياً مع أيام الخلق السّتّة،
مستمتعاً، لا أحد يعرف ماذا، في غروركَ العظيم،
والآن، بما أنّك لم تعد شخصاً فانياً مقيّداً إلى الأرض،
ها أنت تندمجُ مباركاً مع الكلّ-
ثم تتركُ تجلّياتك الرّفيعة،
(يلوّح بإشارة تعبيرية)
تنتهي بطريقةٍ لا أستطيعُ ذكرَها".

سواء مُنِعَ فاوست من خسران ذاته في الاستمناء أم لا، فهذا ليس حقّاً عرضةً للشكّ. والإشارات التي تدلّ على الإشباع الذاتي حاضرة في أماكن أخرى من "الجزء الأوّل"، وفي كلّ تضاعيف "الجزء الثاني". يحلّ طقس والبرغيس علينا- بعد هذا الرّفض للتسامي، والإغواء اللاّحق لمارغرت، متبوعاً بتعذيبها المسيحي لذاتها- كطمأنينة عارمة. فاوست نفسه يعيش شعوراً مثيراً بالحرّية ما إن يخرج في مرحٍ صاخب، وهذه بمثابة نافذة على أقاليم الحلم، إيروتيكية ومحرّرة، حيث

يجد نفسه بين جمهرة السّاحرات الفتيّات العاريات، وبينهنّ البهيّة ليليث، زوجة آدم الأولى. ذروة شبق الرّقص التي تعقب ذلك تلخّص الرؤى المتناقضة لفاوست ومفيستوفوليس، اللّذين يريان الشّخصيةَ ذاتها، ولكنّ الشّيطان يفسّرها رمزاً لميدوزا، وفاوست رمزاً لحبيبته الضّحية، غريتشن. وتحتلّ المشاعر الجيّاشة المرتبطة بمصير غريتشن موقعاً مركزياً من "فاوست، الجزء الأوّل"، الملطّخ كلّياً بطقس السّاحرات، وتمجيده البراغماتي للشهيّة الأيروتيكية. يمكن أن تجد غريتشن خلاصَها، لو تعلّق الأمر بالسّماء، لكنّ القارئ يفرّ هارباً من مشهد معاناتها مع فاوست ومفيستوفوليس، وسعيداً بترك عذاب يذكّر بأوفيليا في العالم الرؤيوي للجزء الثاني.

بما أنّ هذا الكتاب يُعنى بقضية التقليد فإنّ اهتمامي بكتاب "فاوست، الجزء الثاني" ينحصر بدقّة في السؤال التالي: ما الذي يجعل قصيدةً غريبةً كهذه أزلية وكونية؟ لا أملكُ المساحةَ ولا المعرفة المختصة لكي أقدّم تعليقاً حول العمل برمّته. إنّ رهان فاوست مع مفيستوفوليس هو النقطة المحورية التقليدية لنقّاد المسرحية بجزأيها، لكنها تبدو قضيةً ثانويةً بالنسبة إليّ. وافتقاره إلى الشّخصية يجعلني غير مهتم بما إذا كان قد حقّق لحظة جميلة، وبالتالي يتوسّل للبقاء بعض الوقت. كما أنّ موضوع شغفه اللانّهائي يبدو، بالنسبة إليّ، ثانوياً أيضاً، سواء أكان محرّضاً للصفقة مع الشّيطان، أم لخلاصٍ مفترض من تلك المعاهدة. إنّ قوّة عمل غوته لا تكمن في هذه المناحي العموميةً، التي باتت مستهلكة الآن، والتي كان يمكن أن تتسبّب بإسقاط "فاوست"، لو كانت بتلك الأهمية التي قيل إنّها تملكها. إنّ القوّة الشعرية والأسطورية للجزء الثاني تتركّز حول ابتكارات مختلفة تماماً: هبوط فاوست باتجاه "الأمّهات" ورؤياه، تالياً، المتعلّقة بهيلين، وأصل هومونكيولوس وحياته، والطقس الكلاسيكي لليل والبرغيس، والأنشودة الرّعوية لفاوست، وهيلين، ويوفوريون، وأخيراً الصراع على روح فاوست الميت، والوصف الملغز للسّماوات، الذي تُختتَمُ به القصيدة. من هذه التخيّلات المثيرة للفضول يصوغ غوته خرافةً مركّبةً، تشكّل الاختلاف لكلّ قارئ لديه الرغبة والقدرة على الصراع مع شعر يتسم بالصعوبة، بقدر ما يتّسمُ بالجزالة.

إنّ ذائقة غوته الرّفيعة السيّئة، تعودُ مع الحلقة التي لا تُنسى من "الأمّهات" حيث المفتاح الذي يُعطيه مفيستوفوليس لفاوست يبرز بوضوح كرمز جنسي:

مفيستوفوليس: هنا، خذ هذا المفتاح!

فاوست: هذا الشّيء الصغير!

مفيستوفوليس: التقطه فحسب، وتذكّر قيمتَه!

فاوست: إنّه نموٌّ في يدي- يلمعُ ويشعّ!

مفيستوفوليس: أنت سريع في رؤية خصائصه الفريدة، إنّه يمتاز بغريزة التعرّف إلى المكان الذي يشاؤهُ المرء. اتبع إشارته إلى "الأمّهات".

هذا الهبوط يخفي بوضوح علاقة سفاحية شبحية مركّبة مع أنسباء المرء من النساء. حين يخبر مفيستوفوليس فاوست بأنه سيحاط بأطياف غريبة في الأسفل، ويحثّ الأكاديمي الشّغوف بأن "لوّح بمفتاحكَ، وخلّ مسافة بينك وبينها!" يجيب فاوست بكل حماسة، "أقبضُ عليه جيداً، وأشعرُ بقوّة جديدة، وشجاعة جديدة." إنّ "المغامرة العظيمة" للهبوط الخرافي تشكّل نوعاً من الاستمناء، وهو بطولي في مدّته الطّويلة، وشعريٌّ برفعة في نتيجته، وهي رؤية باريس لاغتصاب هيلين الأولي. فاوست الغيور، المحترق رغبةً بدوره تجاه السّاحرة الكلاسيكية، يصرخ قائلاً إنّ يده ما تزال تحمل المفتاح. يشيرُ فاوست بالمفتاح إلى باريس، ويلمس ذاك الطّيف، ثم يقبض على هيلين. يعقب ذلك انفجار استمنائي، ويُغمى على فاوست، لتتلاشى الأطياف كأبخرة.

هذا يختم الفصل الأول، ويوضّح بنيامن بينيت أنّ الفصول الأربعة المتبقّية من "الجزء الثاني" تنتهي جميعها بإيحاءات مضمرة متنامية عن ذرى استمنائية. في نهاية الفصل الثاني يقدّم هومونكيولوس مشهد انتحار عند أقدام غالاتيا. ويختم يوفوريون الفصل الثالث برمي نفسه في الهواء، يخالجه توتر جنسي عنيف، حتى وهو يتجنّب الرّاحة الأنثوية. إن هجاء غوته للمسيحية يتغلغل إلى مغاليق الفصلين الرابع والخامس، مع إشارات واضحة إلى أنّ سياق الاستمناء ما زال مناسباً. في الفصل الرابع نقابل قسّاً مظفّراً يتخيّل كاتدرائية تحلّق باتجاه الأعلى "من المكان

الذي لطّخه الإثم" بينما تنتهي القصيدة برمّتها بلحظة تجلّ دانتية معكوسة حين تصبح غريتشن هي بياترس، ويلعب فاوست دور دانتي. مع ذلك، ووسط هذا التفجّر للغبطة الكاثوليكية الكامنة، يظلّ غوته منغّصاً بهدوء. إنّ المشهد الأخير مفعمٌ "بفورانات الانبهار الإلهية" حين تخترق السّهام جسدَ أحد الآباء الكهنة، ويراقبُ آخر الحبّ الغامرَ في حركة شجرة تشرئب عالياً نحو السّماء. وسط هذا الصخب من الغبطة السّماوية، ترفض "الملائكة الأكثر اكتمالاً" أن تحمل البقايا غير الطاهرة للأرض، "ولو رماداً" وكأنها تصرّ على الفصل بين الرّوح والجسد. إنّ التأمل الرّوحي، خلال مسرى القصيدة، وكما يذكّرنا بينيت، يظلّ إيروتيكياً، ويحصرُ إيروتيكيتَه بفلك الإشباع الذاتي والتمجيد الذّاتي.

إنّ الهبوط إلى "الأمّهات"، رغم أنه غير ممكن لولا مفتاح فاوست القضيبي، هو، بمعنى من المعاني، استدراج لربّات الميثولوجيا في "الجزء الثاني"، حيث ينقذُ مفيستوفوليس فاوست من حبائل الإشباع الذاتي بواسطة غريتشن المضحّى بها، بيد أنه أيضاً شكل من العبور السّاخر والهزيمة الإنسانية أن يلجأ فاوست إلى حالة الاستمناء الجنسي، في جميع مراحل "الجزء الثاني" من خلال اتحاده المتوهّم بهيلين. يلخّص لنا غوته، مرة أخرى، مأزق تعدّدية الرؤى، لكنه لا يجد حلاً نهائياً أبداً في "الجزء الثاني". ومرّة أخرى يقابلنا احتفال طقسي للسّاحرات، كلاسيكيٌ هذه المرّة وليس جرمانياً، يقدّم لنا صوراً أكثر إثارةً لهاجس إيروس، تتجاوز التشوّقات الرومنطيقية الفردية، أو الدّوافع المسيحية الجماعية. ويضيف غوته لمسة ساخرة أخرى حين يصوّر مفيستوفوليس، هذا الشيّطان المسيحي، في حال انزعاج أثناء مواجهته لواقعية "ليل والبرغيس" الكلاسيكي. "التعرّي في كلّ مكان"، يغمغمُ أمام كائنات أبي الهول الوقحة، والوحوش الخرافية الصفيقة، وجميع الكائنات الأخرى، التي تقدّم لنا "مناظر أمامية وخلفية في آن واحد".

ومن المضحك، والهزلي، أن يتمنىّ الشّيطان، "بطريقة حديثة"، ورقة تين أو اثنتين. يشعر فاوست، الذي يتشوّق إلى حبيبته الكلاسيكية هيلين، براحة أكبر بين العفاريت القديمة، بينما يبرز هومونكيولوس الأكثر حبّاً للمغامرة بين الثلاثة. هذا الكائن العجيب، والبدعة الأكثر لفتاً للانتباه في "الجزء الثاني"، كان قد

اخترعه فاغنر الخيميائي، الذي عمل يوماً مساعداً مخلصاً لفاوست. وهومونكيولوس، هذا الرجل الصغير الفاتن، بل القزم الرّاشد، الذي أُجبر على العيش داخل قارورة زجاجية، حيث تم خلقه، لا يمثّل قطعاً مفيستوفوليس، الذي ساهم حضوره في مختبر فاغنر في حضور الطاقة الجهنّمية التي تنقل اللّهبَ إلى أكثر من عقلٍ إنساني. إنّ هومونكيولوس ليس ساخراً ولا عدمياً، كما أنه ليس صورة مصغّرة عن فاوست، مثلما أوحى بعض النقّاد. ولأنه شخصية محبّبة أكثر من اللازم، ويعيش كناسك، لا يصلح أن يكون هجّاءً غوتياً، فهو يبزّنا معرفةً وفهماً. ولأنه يرمز إلى لهَبِ الوعي، ليس متجسّداً، بل متجلّياً كعقل، فإنه، كما يبدو، يحظى بحبّ غوته الأكبر أكثر من أية شخصية أخرى في القصيدة. ولأنّه ممتعٌ وفَكِهٌ إلى ما لا نهاية، فإنه يعاني نقطة ضعف تراجيدية، وهي تشوّقه إلى الحبّ، الذي سيجلب له الدّمار الذاتي حين يقابل غالاتيا.

ورغم أن دوره محصورٌ في الفصل الثاني فقط، فإنّ هومونكيولوس يترك انطباعاً قوياً كشخصية، لأنّ فاوست "الجزء الثاني" يقع، لسوء الحظ، خارج دائرة الشّخصية، فيما يتعلّق بغوته نفسه على الأقلّ. إنّ فاوست في "الجزء الأول" هو نسخة بائسة من هاملت، لكنّه يتحلّى بعواطف قوية، وشراسة غريبة، وقدرة على أن يكون سلبياً جدّاً. أما في "الجزء الثاني" فيبدو نبيلاً مملاً، وتجريداً خالصاً، غير قادر على استجابة عضوية حقيقية، مهما كان نوعها. لقد نظر غوته، متعمّداً، إلى فاوست نظرةً مثالية في هذا الجزء، وجعل منه استعارةً للحساسية الشّعرية الكلاسيكية، وبالتالي حتّى حبه لهيلين يصبحُ نسخةً من عاطفة غوته تجاه فنّ الشّعر والنحت الإغريقيين. إنّ هذا التصعيد التجريدي البارد لشخصية فاوست ترتّب عليه، لا محالة، تبدّلاً موازياً في شخصية مفيستوفوليس، الذي لم يعد تقريباً الشّيطان، بعد أن جهد ليظهر كنوع من المسيحي الرومنطيقي الرّفيع، مذوّباً عبثاً بهاءَ الرّوح الكلاسيكية، أو على الأقلّ، ساعياً للمصالحة بين اليونان وألمانيا. أمّا المسكين، مفيستوفوليس، فقد أضحى عقلانياً مقارناً، بل تاريخانياً، أكثر منه متآمراً، يخطّط لإعادتنا إلى حالة النفي المطلق في جهنّم الأولى.

هذا يفسّر الفكرة لماذا كان إبعاد فاوست باتجاه "ليل والبرغيس" الكلاسيكي منبثقاً من هومونكيولوس، وليس الشّيطان. يوضّح الرجل الصغير أن غاية الرّحلة هي علاج فاوست من خلال تقريبه من هيلين، في حين أن الباعث الشّخصي هو الدافع الذي يصل إلى ذروته عند أقدام غالاتيا. على أنّ جميع هذه التفاصيل ثانوية بالنسبة إلى دوافع غوته، وهي مسرحة هذا الجزء الأعظم خلال مسيرته الشّعرية، على مدى الألف وخمس مئة سطر، التي تصف طقس السّاحرات اليوناني القديم، الذي لم يسبق له أن حدث، لا في البحر ولا على اليابسة، لكنّه ممكن الآن لأنّ غوته يرغب له أن يكون.

إذا كان جوهرُ الشّعر هو الابتكار، مثلما يصرّ الدكتور جونسون، فإنّ "ليل والبرغيس" الكلاسيكي يكشفُ لنا ماهيةَ الشّعر جوهرياً: شراسة مروّضة، وأصالة راديكالية، تصنّف القوّة السّابقة، وأكثر من ذلك، تساهم في خلق خرافةٍ جديدة. هنا يرسّخ غوته موقعَه في التقليد الأدبي، من خلال غرابة يضيفها إلى الجمال (صيغة الناقد باتر للمذهب الرومنطيقي) ما لم يحققّه أيّ شاعر غربي آخر منذ ذلك الحين. إن أدب غوته الرّفيع يطيل من أمد الغرائبي أبعد مما كنتُ أظنّ. هذا المنجز الغريب، الذي يُخرِجُ المرءَ عن طوره، لا يستطيع النقدُ تكييفه، وبخاصّة النقد الألماني، حيث تحوّل نقد غوته إلى دين علماني.

يقوم غوته بإقصاء كلّ ما نتوقّع أن نجده في الكلاسيكية البطولية: آلهة الأولمب، ومحاربي هوميروس، والأبطال ذابحي العفاريت. إنّ آلهة غوته نفسها هي كائنات شيطانية، مثل الفوركاديين، الرّابضين، بلا ملامح، في ظلام بدائي. ولأنها مخلوقات متحوّلة، خصبة، فإنها تولّد فينا شعوراً بعدم الرّاحة، وهذه غاية غوته هنا. وما يدعو للغرابة هو أنّ المعادل المعاصر الوحيد هو الكابوس الطويل الذي يفتتح رواية نورمان ميللر "مساءات قديمة" حيث يأخذنا إلى عالم "كتاب الموتى" المصري. وتظهر قوة نورمان ميللر على وجه الخصوص في هذه الصّفحات الكئيبة، حيث ينقل، بواسطة الإيحاء، "البعدَ الآخر" لمساءاته العتيقة. لكنّ زلاّته تظهر في روايته المصرية، فالموت، المخادع، لا يفشل أبداً في صقل مخيلته.

الحياة في الموت هي من اختصاص غوته أكثر من غيره، ورحلته في الجانب المعتم تتفوق بكثير على ميللر. نبدأ في ثيسالي، فارساوس، حيث هزم سيزار عدوّه بومبي. إنّ السّاحرة، إرختو، وهي اختراع للشاعر لوكان، تتحول على يدي غوته من مطهّرة للجثث إلى مؤرّخة للمعارك العبثية. وعوضاً عن مواجهة الثلاثي هومونكيولوس، فاوست، ومفيستوفوليس، تهربُ بجلدها، تاركةً الجميع أحراراً يستكشفون آلاف النيران، التي يتحلّق حولها آلهة وعفاريت بدائية، بُعثت خلال هذه اللّيلة من السّنة. ويستغلّ غوته نماذج كلاسيكية عديدة، في نصّه الشعري الأسطوري، لكننا قد نخدع أنفسنا حين نختار عبقرية مرشدة له، ومع ذلك تبدو مسرحية "الضفادع" لأريستوفان الأقرب كسلف لعمله. كان أريستوفان مقلداً بارعاً وقاسياً، وبخاصة ليوربيديس، لكن لا يوجد مقلّد في التاريخ الأدبي يعادل غوته في شموليته في "فاوست، الجزء الثاني". إن التعدّد الغريب في الإيقاع يبدأ بتكريس نفسه حين يلتقي مفيستوفوليس الكائنات "الخرافية"، التي لا أودّ بالتأكيد اللقاء بها. هذه الوحوش الشّرسة، التي تنحصر وظيفتها في حماية الكنوز، لها أجنحة الصّقور ورؤوسها، وأجساد السباع ومخالبها، وهي متعدّدة الألوان، حادّة النظر، وسريعة، بصورة مخيفة، فهي تمثّل حيوانات مراقبة مثالية، ضارية المزاج. لكنها تتحول لدى غوته، إلى كائنات زنخة بخيلة وهرمة، وحين يلقي مفيستوفوليس عليهم التحية، بوصفهم "حكماء، شيب اللّحى"، يجيبون مثل محرّرين معتوهين للقواميس، مشدّدين على حروف "الرّاء":

"لسنا شيب اللّحى! نحن كائنات خرافية!-
لا أحدَ يحبّ أن يُنادَى بالأشيب. صوتُ الكلمات
يعكس الأصول التي أتتْ منها معانيها:
أشيب (gray)، يحزن (grieving)، خسيس (grungy)،
رهيب (gruesome)، قبور (graves)، يئنّ (groaning)،
لها سلالة قاموسية واحدة،
وكلّها تُخرجنا عن طورنا".

لن يشعر أي قارئ بالرّعب من وحش مرحّب، ينطق بهذه الكلمات، بالتسلسل.

ما إن تبدأ عفاريت غوته بالكلام، حتى نجد أن مزاجها السّيئ ليس أكثر فظاعةً من العادات اللفظية الرديئة للمخلوقات الفانتازية في "عبر المرآة". إنّ "الليل والبرغيس" الكلاسيكي طفولي بحيث يحوّل كلّ كائن شيطاني إلى مخلوق غريب. وهكذا، فإنّ مخلوقات أبي الهول ليست مجرّد صروح غرانيتية، بوجوه فتيات، وأجساد سباع، بل تعبّر عن نفسها كراوبات عجائز ثرثارات، خَرِفات، ما زلن يطرحن ألغازاً ذكية. إنّ الكائنات الأسطورية الغاوية (Sirens) لا تخدع أحداً، ولا تستطيع أن تغنّي جيّداً، في حين أنّ كائنات (Lamiae)، التي من المفترض أن تكون من مصّاصات الدماء المسعورة، بدت مقيّدة بحزم، مجرّد عاهرات ريفية مطلية ببذخ، وما تزال تملكُ القدرة على أن تتحوّل إلى كيانات مزعجة جداً  أثناء احتضانها.

لا يختزل غوته أياً من كائناته الخرافية، إذ إنّ غرابتها تستعيد البهاء والعمق، لكننا نحن موجودون هناك، مثل فاوست، مهووسون تماماً بهيلين الغائبة، أو مفيستوفوليس اللامرئي، الأكثر عفونةً من أيّ شيء يقابله. إننا نرى كما يرى مفيستوفوليس، لأنه هو وحده، من بين الثلاثة، لا يبحث عن الإشباع، بل عن أية لذة حسّية يستطيع أن يضمنها. لكنه لا يضمن شيئاً، بالطبع، ويتسكّع بعيداً ويضيع حتى يقع خطأً على هومونكيولوس، الذي يصطحبه لسماع مناظرة بين الفيلسوفين، ما قبل السّقراطيين، ثاليس و أناكساغوراس.

ثاليس، الهادئ الحكيم، يجادل بأنّ الماء هو المبدأ الأوّل، مغمضاً عينيه عن الكوارث التي تحدث في "ليل والبرغيس". وأناكساغوراس، تلميذ النار، هو ثائر قيامي، مثل شخصية بليك "أورك" أو مثل الرؤيويين الحقيقيين الذين ساهموا في إطلاق الثورة الفرنسية. منذئذٍ، تُرِكَ أناكساغوراس راكعاً على الأرض، يعبدُ هيكاتي، ويلومُ نفسَه على الكوارث، وغصن الغار مُنِح بوضوح مكافأةً لصاحب المزاج السلس، الرّجل البانغلوسيّ جداً، ثاليس.

وفي الوقت الذي مرّ فيه طقس "ليل والبرغيس" الكلاسيكي عبر الكثير من التعقيدات، وصولاً إلى خاتمته، فإنّ ملاّحينا الثلاثة لاقوا مصائر متنوّعة. مفيستوفوليس، أكثر السّياح الألمان شراً، عاش لحظة ثمل مرعبة، خلال احتفال السّاحرات الإغريقي. وبسبب انزعاجه من كلّ مخلوق شرّير حوله يتعثّر الشّيطان المسكين ويجد نفسه وجهاً لوجه أمام مخلوقات فاركيداس المخيفة حقّاً، وبينها ثلاث جنّيات، كلّ منها بعين واحدة، وسنّ واحدة. ولهنّ مظهرٌ شنيعٌ جداً لدرجة أنّ مفيستوفوليس لا يطيقُ النظرَ إليهنّ، حتى يدرك أنهنّ شقيقاته، طفلات الفوضى واللّيل، مثله هو تماماً. بعد التعرّف إليهنّ، يمتزج مع واحدة منهنّ، ويغادر فارسالوس، في هيئة إلهة إغريقية، لا شكل لها، باتجاه سبارطة، لكي ينتظر عودة هيلين.

يقع فاوست، في هذه الأثناء، على تشاريون، المتشكّك الوديع، الذي يسعى إلى علاجه من هوسه بهيلين، فيصطحبه إلى مانتو، ابنة الطبيب الأسطوري، إيسكولابيوس. لكنّها امرأة رومنطيقية أورفية، وليست اختزالية عقلانية، ولأنها تتعرّف إلى أورفيوس في فاوست، تأخذه، مثلما أخذت أورفيوس من قبله، وصولاً إلى بيرسفانه، لكي تُحضر هذه المرّة هيلين، وليس يوريدايس. وبمكر كبير يقرّر غوته أن يكتب مشهداً بين فاوست وبيرسفانه، ثم يتركنا لنتخيّله بأنفسنا.

عوضاً عن ذلك، يسخّر غوته طاقاته الإبداعية في قصة هومونكيولوس، الذي لا يسمح له مصيره أن ينجو من "ليل والبرغيس" الكلاسيكي. وفي سعيه لتحقيق وجودٍ ملائم خارج قارورته، يتحمّل الشّخص الصغير الجدال بين ثاليس وأناكساغوراس لكنه لا يتلقّى نصيحةً مفيدةً منه. بدلاً من ذلك، يذهب مع الوديع ثاليس لكي يراقب أكثر إبداعات غوته جمالاً، وهو نوع من الكرنفال المائي الباروكي، الذي يصورّ جمهرة الجنّ (وصلوا الآن إلى ضفّة الخلاص نوعاً ما) من السايرين والنيريد والتريتون. نتركُ فارسالوس مع عفاريتها، ونصل الآن إلى العالم المنار بضوء القمر لجزر بحر إيجة.

في ساموثراس نجد أنفسنا في مملكة الكابيريين، وهم آلهة صغيرة غريبة، "قادرة على إنجاب ذاتها باستمرار، لكنّها لا تستطيع أن تكتشف من هي". لا يوضّح غوته ما إذا كانت هذه الأقزام الجاهلة مجرّد أُصص فخّارية فخّمها نقّاد جهلة، أو هي آلهة قوية قادرة على إنقاذ غرقى السفن. ولكن مهما تكن هويتها، فإنّ الموكب الاحتفالي لكائنات البحر يمضي قدماً بشرف، وهذه المشهدية الجمالية هي التي تهمّ. مجده هو نعمة المحيط، غالاتيا، التي سحبتها الدلافين من بيتها في بافوس، المقدّس لأفروديت. وكرمز لمحيطِ تجاوزِ الذّات، والدّمار الذاتي بالنسبة إلى هومونكيولوس، تبرز غالاتيا، بالنسبة إلى غوته، شخصية إيجابية كلّياً.

الأكثر غموضاً هو بروتيوس، سيّد الخداع والمراوغة، لكنّه قارئ صادق للمستقبل، ومعرفته بالزّمن وأسراره شاملة. وكشخص يسخرُ من كلّ الطموحات الإنسانية، فإنّ عجوز البحر هذا يتصرّف، بسعادة، كطفل، وإذا استخدمنا واحدة من أفضل عبارات غوته السّاخرة، فإنّه، في الوقت ذاته، هو الفيلسوف الأخطر في فنّ تقديم النّصح لهومونكيولوس عن كيف يعيش ويتصرّف. ونصيحة بروتيوس له هي الغطس في أعماق البحر، من أجل أن يمرّ في عملية تحوّل، لا نهاية لها، لا أن يرتقي إلى المنزلة الإنسانية. وينتهي أفضل الكائنات الإنسانية، آخيل وهيكتور، بالذّهاب إلى عالم الموتى. إذ من الأفضل للمرء أن يدور مع دوران البحر، ويقبل بالحياة، من دون الموت الفردي، الذي يُبتلى به الإنسان.

هل نسمع جانباً من غوته العجوز نفسه في شخصية بروتيوس، بما أنّ الشّاعر مريض عُصابي، يبدّل وجوهاً، طوال حياته؟ أم أنّ غوته يُقحِمُ نفسَه في شخصية الفيلسوف- النبي التالية، نريوز، الذي يحاضر في الزّهد، رغم استخدامه أكثر من نبرة لإيروس؟ حين تحثّه بناته الدّوريات (Dorides) اللواتي تترأسهنّ غالاتيا، أن يمنح الخلود للبحّارة الشبّان الذين ساعَدْنَ على إنقاذهم، ووقعن في حبّهم، يرفض ذلك، قائلاً كلاماً يشبه حكمة غوته الإيروتيكية طوال حياته، "حين تنتهي لعنةُ الحبّ/ ضعهم بحنان على اليابسة". مبدأ التخلّي أو الزّهد يُمجّد ثانيةً حين يتبادل نريوز مع غالاتيا نظرةً واحدة عابرة، تماماً كما فعل لير

وكورديليا في علاقة الحبّ الأبوية التي تربطهما، تبعتها صرخةُ تعارفٍ وغبطة، قبل أن تحمل الدلافين غالاتيا بعيداً، إلى سنة أخرى من الغياب.

إنّ تمجيد الزّهد هذا، المحوري في حياة غوته العجوز، يقدّم الخلفية الإشكالية لعاطفة هومونكيولوس المتأجّجة. يقرّر الجنّي الخيميائي، المرهق بسبب وجوده المحبوس، أنّ عليه أن يختار بين النّار، عنصره المكوّن، وعنصر الماء الآخر. وبعد أن يرفض نريوز تقديم الرشد الحاسم له، يذهب برفقة بروتيوس لمقابلة موكب غالاتيا. وتهيمنُ سخرية غوته على الذّروة الاستمنائية للرّحلة الإيروتيكية، حين يقفز هومونكيولوس ويختفي عند أقدام غالاتيا: "الآن امتطها بعلوّ وقوّة/ الآن احترق طويلاً، بعذوبة/ رغم أنّها تختلج بنبضات الحبّ". إنّ غالاتيا هي الموضوع، لكنّ المسكين هومونكيولوس هو العاشق الوحيد، إلى أنّ تنفجر قارورته أمام عرشها. واللّهب، الذي هو حياته، يتصاعدُ في شكل موجات، مشوّهاً الجميع، وإن موقّتاً. إنّ جنّيات "سايرنز" تقود جميعَ كائنات البحر في ترنيمة مظفّرة، معلنات أنّ النصر يعود إلى إيروس. يوافق غوته، بدون شكّ، على هذا، لكنّ "ليل والبرغيس" الكلاسيكي يختمُ بفعلٍ يتجاوز كثيراً مبدأ الزّهد. فالتجسيد السّحري للذّكاء الإنساني المنفصل يدمّر العقل كفضيلة أخرى لإيروس. إنّ تأرجح غوته النمطي يحرمنا من رؤيا مطلقة لهذه الخسارة، وبالتالي فالبقية المتبقّية من "فاوست، الجزء الثاني" لن تعزّز سوى الموقف الغامض للشاعر العجوز من فلسفته في الزّهد أو التخلّي.

أنا على وشك القفز فوق ثلاثة آلاف بيت، رائعة في معظمها، من "الجزء الثاني"، وذلك من أجل أن أركّز على مشهد موت فاوست، والصراع اللاّحق، الهزلي-الجدّي، على روحه، بين مفيستوفوليس والملائكة. الحذف الأكبر الناتج عن قفزتي اليائسة والوعرة يتمثّل بالأخيولة الخارقة التي يرسمها غوته لهيلين، والتي تشير إلى تحوّل ألمانيا، المثير والصادم، إلى اليونان. وبشجاعته المعهودة، يحاكي غوته هوميروس، وتراجيديات أثينا، من أجل أن يمنحنا واحدة من أكثر القصائد فرادةً على الإطلاق: بعثُ هيلين الطروادية، واتحادها بفاوست، وولادة ابنهما يوفوريون وموته، وعودة هيلين إلى عالم الظلال. مثل "ليل والبرغيس"

الكلاسيكي، ومثل الجوقة السّماوية في نهاية "الجزء الثاني"، فإنّ شخصية هيلين التي يصوّرها لنا غوته هي بمثابة قصيدة مناهضة للتقليد، بمعنى أنها إعادة تنقيح، لم تخطر على بال، لكلّ من هوميروس وآسخيلوس ويوروبيدس، تماماً مثلما يقلب "ليلُ والبرغيس" الكلاسيكي أصولَ الميثولوجيا اليونانية رأساً على عقب، وتحاكي الجوقة فصلَ "الفردوس" لدانتي، بدفقة شرسة خفية.

لا شيءَ، من هذا القبيل، بالجديد على غوته، فالجزء الأوّل من "فاوست" هو محاكاة مستمرّة لشكسبير، مع إضافة لمسات من كالديرون وميلتون. ولا أستطيع التفكير في أيّ شاعر آخر ورث هذا الكمّ الهائل من التقليد الغربي مثلما فعل غوته. من هوميروس، مروراً ببايرون، فإنّ الموكب بكلّيته وجد طريقه إلى "فاوست"، بعدما تمّ تفريغه وملؤه من جديد، ولكن مع اختلاف جوهري هو أنّ المحاكاة، مهما تكن مبجّلة، تؤلّف جوهرَ إبداعه. أحاول البرهنة في هذا الكتاب على أنه إذا أراد أي عمل جديد أن ينضمّ إلى التقليد، لا بدّ أن يحتوي عناصر مناهضة للتقليد، تكون متجذّرة فيه، ولكن ليس بالمعنى الرّاديكالي الذي يطرحه غوته. يكرّر إبسن شيئاً من موقف غوته ومسرحيته "بير جاينت" تحاكي "فاوست" مثلما تحاكي شكسبير. أما الكتّاب الآخرون العظام الذين ينتمون إلى العصر الديموقراطي- من بينهم ويتمان، وديكنسون، وتولستوي- فلا يحاولون تجميع التقليد الغربي وصهره، مثلما يفعل إبسن، بغضّ النظر عن صلابة محاولته. ثمة نسخ عديدة من إبسن خلال حقبتنا الفوضوية - يلوح جويس الأبرز بينهم- لكن الآثار الأخيرة لطاعة غوته المتعلّقة بما تمّت محاكاته لا تتوافر فيها شخصيات ذات قوّة مماثلة. إنّ علاقة بيكيت بشكسبير تماثلُ علاقةَ جويس به، وهي تقريباً مثل علاقة إبسن، لكنّها ليست على الإطلاق غوتيّة. إنّ كيرتيوس، في كتابه "مقالات في الأدب الأوروبي" الذي ترجمه مايكل كوفال (1973) يقتبسُ من رسالة كتبها غوته عام 1817: "نحن، الشّعراء اللاّحقين، ينبغي أن نبجّل أسلافَنا - هوميروس، هِسيود- وتلك الكتب الحقيقية المنتمية إلى التقليد. ننحني أمام هؤلاء الرّجال الذين ألهمتهم الرّوح القدس، ولا يملكون الشّجاعة على السؤال متى وأين".

هذه ليست لُكنة إبسن أو جويس. لقد كان كيرتيوس، في عام 1949، دقيقاً: يشهد غوته على نهاية جانب من جوانب التقليد. ربّما تعترض طريقنا هنا مقاربتي لفيكو، ولكن إذا كانت كلمة "أرستقراطي" تشير إلى نخبوية الرّوح، وإلى معنى المعرفة، عندئذٍ نستطيع أن نعتبر غوته حقّاً آخر كاتب عظيم للحقبة التي افتتحها دانتي. وأن تكتب ملحمة مناهضة للتقليد أو دراما فلكية مثل "فاوست، الجزء الثاني" فإنّك تحتاج إلى علاقة أكثر حميمية بالتقليد، وأكثر من أي أحد آخر، بما أنّ غوته عانى (أو استمتع). هذا يُضفي ثراءً خاصّاً على موت فاوست، لأنّ من يموت هو أكثر من فاوست الشّخصية.

كيف يمكن لبير جاينت أن يموت إذا كان إبسن مستعدّاً لأن يسلّمه إلى باتون مولدر؟ هل يمكننا أن نتخيّل موتَ بولدي بلوم؟ الرجل الفاوستي يموت ميتةً كلاسيكية، مثلما نحن على وشك أن نرى، لأنّ الاستمرارية مع التقليد الأدبي، مهما كانت ساخرة ومقلّدة، تظلّ غير قابلة للكسر. بعد غوته، كلّ شيء أصبح قابلاً للكسر. إمرسون، وكارليل، ونيتشه، جميع هؤلاء بجّلوا غوته، وجميعهم أدركوا أنّه كان يمثّلُ نهايةً ما. وموت فاوست هو تمرين على هذه النهاية. أما فرويد، الباحث عن صورة لعلاجه، فيخرج بقوله: "حيث يكون هناك سأكون". إنّ الطموح هو المشروعُ الأخير لفاوست، وإعادة السّيطرة على الشّاطئ، واختراع هولندا جديدة.

كان فرويد، بوصفه ساخراً غوتياً، بالرّغم من علمانيته الغوتية، يعرف ما الذي ما يزال يتعلّمه غوته في النهاية، وتحديداً ذهنية قلب الأمور رأساً على عقب، "حيث أنا، هنا سأكون". في عملية القلب هذه، يرتكب مفيستوفوليس، مع أشراره، جريمة قتل باسم فاوست الإيكولوجي، ويتحمّل فاوست أخطاء فرويدية، متعلّقة بالندم، حتى وهو يُبعد عنه الاهتمام. نافضاً عنه السّحر، ومصمّماً على الوقوف ضدّ الطبيعة ذاتها بمفرده، ورافضاً كلّ احتمالات التجاوز، يصبح فاوست المحتضر (رغم أنه لا يعرف أنه يموت) إنساناً فرويدياً، يعانق مبدأ الواقع. مع هذه المعانقة، يأتي الوهم المثالي الأخير، أي تجفيف المستنقع الأخير، وبالتالي حيث يكونُ، هناك سيكونُ فاوست.

يتدخّل مفيستوفوليس بإهانته الأخيرة، إذ تستبدلُ كائنات "ليمور" من الغيلان جمهرةَ العاملين، وفاوست الأعمى، سامعاً صوت معاولهم، لا يعلم بأنّهم منهمكون في حفر قبر له، وليس نسخته المحسّنة النهائية من الطبيعة. ولأنّها أرواح فيرجيلية للّيل والموتى، فإنّ كائنات ليمور هي مجرّد هياكل عظمية، بل مومياءات تسطو على أغنية حفّار القبور في مسرحية "هاملت" التي ينشدها أثناء حفره قبر أوفيليا. على وقع هذه الموسيقى الغولية، وصوت المعاول، والكآبة الهاملتية، ينطقُ فاوست وهمَه الأخير: "أنا الآن أستمتعُ بلحظتي العليا". مع هذه الكلمات يسقط إلى الخلف، بين أذرع غيلان ليمور، التي تمدّده على الأرض، وتدخلُ فيه. وبلغة فاوست نفسه، ينبغي أن تكون روحه مزوّرة، ورهانه، مثل رهان الله، ضائعاً.

ما يأتي بعد ذلك يشكّل كوميديا مخيفة وشهيرة، تعطيها ذائقةُ غوته الرديئة، المثيرة للحنق، نكهتها، وهو الطاعن في السّن. وإذ يشكو البائس مفيستوفوليس بالقول إن المعاهدات عقيمة لا قيمة لها هذه الأيام، يرُجَم، مع شياطينه الجبناء، بوابلٍ من الزهور الملائكية. إنّه يخوض حربه وحيداً، بعد أن هجره أصدقاؤه الثانويون، وهنا يخسر الشيطان التعيس سيطرته على نفسه، وتجتاحه شهوة مفاجئة تجاه مؤخّرات الملائكة الصبيان. تُحمل روح فاوست باتجاه السّماء على أكتاف هؤلاء الشّبان المثيرين، ويرثي مفيستوفوليس بحقّ طريقة خداعه. هذا كلّه جيّد وممتع، وربما كان ينبغي لغوته أن يختم هنا. عوضاً عن ذلك، ينصرف إلى السطو على فصل "الفردوس" لدانتي، طارحاً في وجه القراء منذئذ معضلة تعددية زوايا النظر المطلقة. ماذا يمكننا أن نفعل مع هذه الخاتمة الكاثوليكية بوضوح في دراما شعرية غير مسيحية؟ الصبيان المباركون، والملائكة بمختلف درجاتهم، يشكّلون كياناً واحداً، ولكن كيف يمكن للقارئ أن يتسجيب لهذا الشحن السّماوي للدكتور ماريانوس وجميع النسوة التائبات اللّواتي حضرن صلب يسوع؟ هل حقاً سيأخذ فاوست مسكنه في السماوات الدّانتية كمعلّم محبوب لثلّة الصبيان المباركين؟ هل يكتب أوسكار وايلد، بشكل مسبّق، هذه الخاتمة، أم أنّ كلّ شيء يدخل في صلب الإلحاد الأخير لغوته، وغضبه المطلق تجاه الحساسيات المعيارية؟

إذا نظرنا عن كثب، فإننا، على الأرجح، لن نحكم على رؤيا غوته الأخيرة بوصفها مسيحية، بشكل غير نمطي. بل إنّها شخصية هرمسية إلى أقصى درجة، ولكن هكذا كانت رؤيا دانتي حتى أقرّت الكنيسة بجودتها، واعتبرتها جزءاً من تقليدها. وبمكر كبير، يقلّد غوته الشاعر دانتي، وفي الوقت ذاته يقوّضه، عبر خلعه أكثر من بياترس عن عرشها في السّماء. حتى الدكتور ماريانوس ليس أرثوذكسياً تماماً: يلقي التحية على العذراء، بوصفها "نداً مشتركاً للآلهة؛ / الملكة التي انتخبناها!" والمسكينة غريتشن، التي أعلنت توبتها على الأرض، وما تزال تتوب في السّماء، استقبلتها فقط الأمّ غلوريسّا، وبالتالي يصبح بالإمكان إرشاد فاوست، حين يلحق بحبيبته إلى الأفلاك العليا.

ولكن متى نسمع فاوست يعلن توبتَه؟ صحيح أنّ فاوست مات، ولكن بما أنه بلغ سنّ المئة عام، فإنّ التوبة متعلّقة، بالتأكيد، بالزّمن. غيرَ تائب، ولم يصفح له أحد، بعد حياة أمضاها مع عصبة الشّيطان، يرتفع فاوست إلى مصاف الخلاص الفوري، كما يليق باسمٍ يعني "المفضّل". هذا أمر غير عادل، وبالتأكيد غير كاثوليكي، وغير مسيحي بأي معنى من المعاني، على الإطلاق. لقد ذوّبَ غوته بجرأة الميثولوجيا الكاثوليكية والأنساق الدّانتية في نظامه الشّعري - الأسطوري، والشّخصي مثل نظام بليك، لكنّه الأكثر دعابةً، مستدعياً تناقضات الذّات. إذا كان فاوست في الأفلاك العليا، فهذا لأنّ دين الغوتية الغرائبية ارتقى لكي تطهّرهُ. ليست المسيحية والمسيح سوى خيط في عمل تضادّي، شعري- أسطوري، مثل "فاوست، الجزء الثاني"، حيث تتحقّق الخاتمة.

الكلمات الأخيرة، التي ترجمها آتكينز، بحذاقة، هي رومنطيقية عالية، غوتية وإيروتيكية: "أيتها المرأة أبداً/ أرينا الطريق". أية طريق تلك؟ لم تكشف العذراء الطّريق لفاوست، ولكن مارغرت تفعل، وكذلك هيلين. سلسلة من الملهمات العظيمات يكشفن الطّريق لغوته، هنّ اللّواتي خُلّدن في شعره الغنائي. والتلوينات الكاثوليكية، في ختام "الجزء الثاني"، مثالٌ آخر أيضاً على النصّ المناهض للتقليد، لا أكثر ولا أقلّ، في انتصار غوته، طوال حياته، لغةً وشخصيةً.

# القسم الثالث

## العصر الديموقراطي

# ذاكرةُ التقليد:

## في أشعار وردزورث الأولى ورواية "إقناع" لجين أوستن

ثمة علماء موسيقيون يؤكّدون أنّ المجدّدين العظام الثلاثة في تاريخنا الموسيقي هم مونتفيردي، وباخ، وسترافينسكي، رغم أنّ هذا التأكيد يبقى مثار جدال. يبدو لي أنّ الشعر الغنائي الغربي، الذي ينتمي إلى التقليد يضمّ شخصيتين فقط: بترارك الذي ابتكر شعر عصر النهضة، و وردزورث، الذي يمكن أن يُقال إنه ابتدع الشّعر الحديث، الذي يمثّلُ استمراراً لقرنين كاملين، الآن. وإذا وضعنا مصطلحات فيكو قيد التطبيق، ما دمتُ قد اعتمدتُها في تنظيم هذا الكتاب، يمكن القول إنّ بترارك خلق الشعر الغنائي للعصر الأرستقراطي، الذي بلغ ذروته مع غوته، ودشّن وردزورث لعنةَ أو بركةَ الشّعر في العصرين الديموقراطي والفوضوي، وفيه تدور القصائد "حول" لا شيء. فموضوعها هو موضوع ذات الشّاعر نفسه، سواء عبّر عن نفسه كحضورٍ أو غياب.

لقد ابتكر بترارك ما سمّاه فريسّيرو شعرَ عبادةِ الوثن، لكنّ وردزورث بدأ من الصفر، على لوح أبيض من الشعر، مثلما لاحظ وليام هازليت، وملأ ذاك البياض الفارغ بدفق ذاته، أو، بشكل أدقّ، بذكرى ذاته. في العصر الثيوقراطي الثاني، وأنا هنا أحذو حذوَ فيكو في التنبؤ بقدومه الوشيك، أزعم أنّ الشّعر سيرمي جانباً شعريةَ عبادة الأوثان الأرستقراطية والذاكرة الديموقراطية، في آن واحد، ويعود إلى وظيفة إيمانية، أكثر صرامةً، رغم أنّني أتساءل ما إذا كان موضوع الإيمان هنا سوف يظلّ يُطلَقُ عليه اسم الله. وعلى أية حال، فإنّ وردزورث هو مجرد بداية، رغم أنه، مثل كلّ الكتّاب العظام، ظلّ ملاحقاً بسلفيه البطوليَين، ميلتون وشكسبير، أكثر من جميع الآخرين.

قد تبدو جين أوستن خياراً غريباً في مشاطرتها وردزورث هذا الفصل، ومع ذلك فهي معاصرته الصغرى، إذ ولِدت بعده بخمس سنوات. ورغم أنه عاش بعدها ثلثَ قرن، فإنّ الشّطر الأعظم من شعره الأقوى كُتب قبل أن تبدأ هي بالنشر. إنّ عالم جين أوستن الأدبي تركّز على أسلافها في الرّواية، وبخاصة صموئيل ريتشاردسون وهنري فيلدينغ، وأيضاً الدكتور جونسون. ولا نملك أيّ دليل على أنّها قرأت وردزورث، كما هو حالنا مثلاً مع إميلي ديكنسون، التي لا نملكُ دليلاً بأنّها قرأت والت ويتمان، لكن ثمّة هواجس تشير، بوجه خاص، إلى أنّ رواية "إقناع"، 1818، التي صدرت بعد وفاتها، تتقاطع مع وردزورث، ولذلك اخترتُ أن أقارن بين أوستن في أواخر رواياتها، و وردزورث في بواكير شعره، وبخاصة في قصائده الثلاث "شحّاذ كمبرلاند العجوز" (1797)، و"الكوخ المتهدّم" (1798)، و"مايكل" (1800).

لقد كتب وردزورث شعراً أكثر سموّاً وتأثيراً في ملحمته "مقدّمة"، وفي قصائد الأزمة، أو أنشوداته العظيمة الثلاث "تجلّيات الخلود" و"تينترن آبي" و"عزيمة واستقلال". لكن ثمة خصباً مخيفاً في القصائد الثلاث السابقة التي اخترتها، حتى أنّ وردزورث لم يكتب ما يضاهيها في أيّ مكان آخر، وإذ تراني أتقدّم في السنّ، فإنّها تؤثّر فيّ نسبياً تأثيراً أكبر، بفضل ما تختزنه من عاطفة جيّاشة، منظّمة، ونُبل جمالي، في تجسيد المعاناة الإنسانية الفردية. إنّها تمتلكُ هالةً، يتشارك فيها وردزورث في بواكيره مع تولستوي، في أواخر كتاباته، وفي لحظات قليلة مع شكسبير، وبخاصة ذاك الحزن الكوني المشترك، الذي قُدّم ببساطة صادمة، لا تشوبها لطخة أيديولوجية من أيّ نوع. وبعد الانعطافة باتجاه القرن التاسع عشر، أصبح وردزورث شاعراً أكثر ميلتونيةً، ولكنه، في أواخر عشرينياته، كان شكسبيرياً جدّاً، يعيد كتابة "عُطيل" في "الحدوديون"، ملتقطاً في شخصيات الشحّاذين، والباعة الجوّالين، والأطفال والمجانين، شيئاً من الخاصيّة الجاكوبية لمسرحية "الملك لير". هذه هي الافتتاحية، غير العادية، لقصيدة "شحاّذ كمبرلاند العجوز":

"أثناء نزهتي رأيتُ شحّاذاً عجوزاً،
يجلس على قارعة الطّريق الرئيسية،
فوق مصطبة منخفضة لمبنى مهجور
شُيِّدَ تحت أقدام تلّة ضخمة،
حتى أنّ الرّجال، فوق صهوات خيولهم،
سالكين الدربَ الوعرةَ، الشّديدة الانحدار،
يمكنهم الآن أن يصعدوا المرتفع بسهولة.
كان الرّجل العجوز يضع عصاه
فوق حجرٍ ناعم عريض، ينهض فوق الكومة.
ومن حقيبة ابيضّت بسبب الطّحين،
ومعونة صدقات عجائز القرية،
راح ينتشل فتاته وكِسرات خبزه، الواحدة تلو الأخرى،
ويتفحّصها بنظرة ثابتة قلقة، من الانشغال المجّاني.
تحت نور الشّمس، فوق الدَرَج الثاني
لتلك الكومة الصّغيرة،
محاطاً بتلك الهضاب البرّية غير المأهولة،
جلس يتناول طعامَه في خلوته.
دائماً، الفتات ينزلق من يده النابضة،
دائماً، يحاولُ منعَها، مصاباً بالذّهول،
لكنّ الكسرات تتساقطُ مسيلاً صغيراً،
على الأرض، وعصافير الجبل الصغيرة،
التي لا تجرؤ على نقرِ قوتِها المقدّر لها،
تقتربُ، شيئاً فشيئاً، من عصاه".

أتذكّر أنني كتبتُ عن هذا المقطع في كتاب نُشر قبل ثلث قرن من الزّمن بعنوان "الصحبة الرؤيوية"، 1961، وفيه قلتُ إن شحّاذ كمبرلاند العجوز يختلف كثيراً عن غيره من المشرّدين البؤساء في شعر وردزورث، لأنّه ليس وسيطاً للوحي، ولا يحثّ الشّاعر باتجاه لحظة فائقة من الرؤيا. يبدو لي الآن أنني كنت يافعاً جدّاً عندئذ لأفهم المغزى، رغم أنّني كنتُ أكبر سناً بقليل من وردزورث حين كتَبَ هذا المقطع. إنّ القصيدة بكلّيتها، وتقريباً مئتي بيت منها، تمثّل وحياً دنيوياً، وكشفاً للنقاب عن آخر الأشياء. إذا كان ثمة تلميح مفارِق عن التقوى الأسمى، رغم أنّها طبيعية، فيجب أن تكون هذه: الشحّاذ المسنّ، وعصافير الجبل الصغيرة، الشّمس فوق كومة المبنى المتهدّم، ومسيلُ الكِسرات المتساقط من اليد المرتجفة. إنها بمثابة ذروة وجدانية لأنها توحي لوردزورث ولنا، بقيمة عُليا، هي نُبل الكائن الإنساني في أقصى لحظات اختزاله، حيث الشحّاذ العجوز يكاد لا يعي وضعه. ومقابل لازمة تقول: "يغذّ الخطى، رجلاً وحيداً،" تصوّر القصيدةُ الشحّاذَ على أنه ضعيف وعجوز حتى أنّ "عينيه ارتدّتا عن الأرض/ وإذ يغذّ الخطى، تلحقُ به عيناه".

هنا، كما لاحقاً، يعطي وردزورث تأكيداً لا يخلو من الحماسة، على تفسّخ ووهن الشحّاذ الجسدي، كي يجعل منطق القصيدة أكثر قوّةً، عن عدم وضع العجوز "في بيتٍ للعجزة، سُمّي خطأً، صناعة"، وهذا بمثابة احتجاج يمهّد الطريق لهجوم ديكنسون على المجتمع بسبب مآوي العجزة. الرّجل العجوزُ "يزحفُ" من باب إلى باب، ويشكّل "عقداً يجمعُ معاً / أعمالاً ماضية، وخدمات الصدقة/ ومن دون ذلك، لا يذكُرُه أحد". ويتركُ لنا وردزورث حرّيةَ النّظر في الاختيار: هل نرى ذلك شذوذاً، أم نتيجةً لعاطفة الحبّ، أم كلاهما معاً؟ من الصعب أن نشاركَ الشّاعرَ منظوره الخاصّ، ولكن من المستحيل أن لا نُعجَب به (بقدر لا بأس به من الارتجاف):

"دعه، إذاً، يمضِ، بركة فوق رأسه!
وحيث يقيمُ في تلك العزلة الشّاسعة

التي حمله طوفانُ الأشياء بعيداً إليها،
يبدو أنه يتنفّسُ ويعيشُ وحده فقط،
وبلا لوم أو جراح، دعه يحملُ الخيرَ الذي
علّقه حوله قانونُ السّماء اللّطيف:
وإذ الحياة حياته، دعه يحثّ القرويين الأمّيين،
على أفعال الرأفة والأفكار المتأمّلة.
-دعه إذاً يمضِ، بركة فوق رأسه!
ليذهب إلى أبعد ما يستطيع،
ودعه يتنشّق هواء الوديان الطلق،
دع دمه يصطرع
مع الهواء القارس وثلوج الشّتاء،
ودع الرّيح المرسومةَ التي تطوّحُ أنفاسَه
تضرب جدائله الشائبة فوق وجهه الذّابل.

هذا مقبولٌ لمعظمنا، إذا كنا نرى العجوز كعملية وكشخص. لكنّ وردزورث لا يستسلم هنا، فيصعّد المفارقة، بالإشارة إلى أنّ العجوز يجب أن يكون منفتحاً على الطبيعة، سواء فهم مغزاها أم لا:

"دعه يتحرّر من عزلات الجبال،
ولتكن حوله، سواء سمعها أم لا،
الترنيمةُ السّعيدةُ لعصافيرِ الغابات.
قليلةٌ هي متعهُ، وإذا كانت عيناه
قد قُدّر لهما أن تستقرّا طويلاً على اليابسة
فإنّهما تبذلان جهداً لتريا محيا الشّمس الأفقية،
مشرقة أو غاربة، أو تدعا الضّوء على الأقلّ

يجد مدخلاً حرّاً إلى مداراتهما المشتاقة،
وتسمحا له متى وأين يجلسُ،
تحت الشّجر، أو فوق ضفّة عشبية،
للطّريق الرئيسة، ومع العصافير الصغيرة،
يتقاسم زوّادته التي جمعتها المصادفة، وأخيراً،
بما أنّه في عينِ الطّبيعةِ قد عاش،
دعه، إذاً، في عينِ الطّبيعة يمت!".

هذا المقطع الرّفيع والمتميّز يتحرّك من "دعه يتحرّر" إلى "دعه يمت" والحرّية، براغماتياً، لا يمكن أن تكون سوى حرّية أن يتألّم ويموت في العراء. صدمة هذا الاستنتاج قويّة، حين نتأمّله، حتّى نسمح لاستعارة "عين الطبيعة" أن تأخذ مداها وقوّتها. إذ لا يمكن لها أن تكون الشّمس فقط، أو أن تكون حاضرة عبر الحواسّ فحسب، لأنّ العجوز تجاوز حاسّة السّمع، ويرى فقط الأرض تحت قدميه. إن تمجيد إرادة العجوز تبدو ضرباً من الفانتازيا، ومع ذلك هذا ما يفعله تماماً وردزورث، بالرّغم من أن تمرين الإرادة انحصر بأين ومتى يستريح ويأكل الشحّاذ. لكن هذا متعمّد من قبل وردزورث، فالنبل الإنساني غير قابل للهدم، والإرادة تستمرّ، وعين الطّبيعة مصوبة نحوك من الحياة إلى الموت. وبعيداً عن الغلو العاطفيّ، تحاول القصيدة ترويض احتمال القسوة في سعيها باتجاه التقوى الطبيعية التي تقع عند تخوم الخارق. إنّ أصالة وردزورث لا يمكن تضخيم قيمتها هنا، فعقل الشّاعر بوصفه "الآخر" هو الرّمز الأكبر الذي تقدّمُه القصيدةُ، وما حملتُهُ في رأسي، خلال الثلاث والثلاثين سنة الماضية، هو مفهوم "الآخر" كلّما انحرفت ذاكرتي باتجاه قصيدة "شحّاذ كمبرلاند العجوز". روبرت فروست وولاس ستيفنس، في قصائدهما الأكثر شبحيةً عن الشّيخوخة، مثل قصيدة فروست "ليلٌ شتائي للرّجل العجوز"، وقصيدة ستيفنس "خطوط طويلة وبطيئة" يقبضان على بعضٍ من جوهر "الآخر" عند وردزورث، ولكن ليس تردّداته الكاملة.

معظمُ القرّاء الّذين يعرفون "الكوخ المتهدّم"، وهي حكاية وردزورث عن مارغرت، قرأوها في نسختها المنقّحة النهائية، في الكتاب الأول من "النزهة"، 1815، وهي قصيدة طويلة باردة، لولا المسكينة مارغرت. اشتغل وردزورث على "الكوخ المتهدّم" منذ عام 1797، والنسخة الفضلى هي بوضوح تلك المعروفة للنقّاد بالمخطوطة (D) عام 1798، المتوافرة بسهولة الآن في كلّ من موسوعتي أكسفورد ونورتون للأدب الإنكليزي، وهو النصّ الذي سوف أستخدمُه هنا. المعجب الأكبر بالقصيدة يظلّ هو الأوّل، صموئيل تيلر كولريدج، الذي أراد أن يفصلها عن "النزهة" ويعيدها إلى وجود مستقل كواحدة من أجمل القصائد في اللغة. إنّ قصيدة "الكوخ المتهدّم" تظلّ، بعد مضي مئتي عام، قصيدة ذات جمال رفيع، وبهاء لا يقاوم تقريباً. ثمة موضة راهنة في النقد الأنكلو-أميركي، ذي الميول المادّية والتاريخانية الجديدة- خليط غريب من ماركس وفوكو- تسعى إلى إدانة وردزورث لعدم بقائه شاعراً سياسياً، بما يكفي، منذ أن تخلّى عن دعمه المبكّر للثورة الفرنسية. مع قدوم العام 1798، كان وردزورث قد نجح في التغلّب على الأزمة السياسية والنفسية الطّويلة، وتوقّفت قصائده عن اقتراح حلول سياسية لهموم اجتماعية. "شحّاذ كمبرلاند العجوز،" و "الكوخ المتهدّم،" و "مايكل"، وقصائد أخرى لوردزورث، التي تصف آلام الطبقات الدّنيا في المجتمع الإنكليزي هي روائع فنّية من الحنان والشّعور العميق، لا يرفضها إلاّ الأيديولوجيون السّطحيون، بالاستناد إلى أرضيات سياسية. نسلُنا من الأخلاقيين الأكاديميين الجدد ينبغي أن يركّزوا على تلقّي شللي لقصائد وردزورث، الذي كان يُعتبر، سياسياً، ليون تروتسكي عصره، أو من قبل راديكاليين مثل هازليت وكيتس. إنّ ما أدركه هازليت وكيتس وشللي هو أنّ وردزورث يتمتّع بعبقرية مدهشة في تعليم المرء كيف يشعر بالعطف تجاه كلّ أولئك الذين يعانون ضيقاً. لو كان نقّادنا الأكاديميون يعرفون كيف يقرأون لكان يمكن لوردزورث أن يؤنسنهم، لأنّ هذا جزء من البرنامج العظيم لقصائده، وبخاصة "الكوخ المتهدّم".

يروي حكاية مارغرت لوردزورث بائع عجوز جوّال، هو صديق الشّاعر، بالقرب من موقع كوخ متهدّم، "أربعة جدران عارية/ تحدّق بعضها في بعض" مع "بقعة/ لأرض حديقة أضحت الآن بريةً". كان الكوخ، ذات يوم، بيتاً لمارغرت وزوجها، روبرت، وأطفالهما، لكنه أصبح مهجوراً الآن. ويجد العجوز المتسكّع (كما يُسمّى في قصيدة "النزهة"، وسوف أدعوه هنا كذلك) في المشهد المتهدّم حزناً شخصياً كبيراً، لأنه، هو ومارغرت، تحابّا حبّ الأب لابنته. حين يتوقّف ليشرب من نبع مارغرت، يواجهُ المتسكّعُ الخسارةَ على الفور:

"حين توقّفتُ لأشربَ، رأيتُ
شبكةَ عنكبوت معلّقةً على حافة النبع،
وعلى العتبة الحجرية الرّطبة
ارتمت شذرة، عديمة النفع، من إناء خشبي.
هذا حرّكَ شغافَ قلبي".

مقطعٌ قويٌ لكنّه زاهد في حزنه، ويحيلُ على تدفّق بليغٍ من الحِداد الأبوي. كما أنه توراتيّ في نُبلِهِ وكثافتِه، يليقُ تماماً بمتسكّعٍ، وبشخصية بطريركية. (الهالة حول كلمة "بطريركي" في جامعاتنا سلبية جداً الآن حتى أنّني أسارع إلى القول بأنّي أستخدمُ هذه المفردة في سياق ما يسمّيه التقليدُ اليهودي "فضائل الآباء"، وبخاصّة إبراهيم ويعقوب). ما نسمعه حالاً هو نحيب واحتفال بمارغرت:

"كان ذاك يوماً،
حين لم أكن أمرّ على هذه الطّريق
من دون أن تقدّم لي، حين أظهرُ،
تلك التي عاشت بين هذه الجدران،
ترحيبَ الابنة، وقد أحببتُها كأنّها طفلتي.
أوه، أيها السّيد، الصالحون يموتُون أوّلاً،

وأولئك الذين جفّت قلوبُهم مثل غبار الصّيف،
يحترقون حتى آخر نبضة. أكثر من مسافر
بارك المسكينةَ مارغرت على نظراتها اللّطيفة،
حين تسحبُ الماءَ الباردَ من ذاك النبع المهجور،
ولم يكن يأتيها أحدٌ إلاّ كان مرحّباً به،
ولم يكن يغادرها أحدٌ إلا أظهرت حبّها له.
لقد ماتت. الدودة ترعى خدّها،
وهذا الكوخ الفقير جُرّد من ثوبه الخارجي،
المصنوع من أزهار منزلية، وورود بريّة،
وصار يعرضُ للرّيحِ حائطاً بارداً عارياً
غطّت حافته العليا الطحالب والأعشاب الضارّة.
لقد ماتت، والأشواك تعفّنت،
والأفاعي تشمّسُ جلدَها، حيث كنّا نجلسُ معاً،
وهي ترضعُ طفلَها من صدرها.
المهرُ الهارب، والعِجلة الضّائعة، وحمار الخزّاق،
تجد مأوىً لها الآن داخل جدار المدخنة،
حيث كنتُ أرى موقدها المسائي يتوقّد،
وعبر النافذة يمتدّ فوق الطريق ضوؤُه البهيّ.
سامحني، يا سيّدي، لكنّني لطالما تأمّلتُ
هذا الكوخ وكأنّني أنظرُ إلى صورة،
حتى ينوءَ عقلي الأكثر حكمةً،
مستسلماً لحماقة الحزن".

مقاطع قليلة لدى وردزورث، المستقصي والمتوهّج كعادته، تتردّدُ عذوبتها كما في قوله:

"أوه، أيّها السّيد، الصّالحون يموتُون أوّلاً،

وأولئك الّذين جفّت قلوبهُم مثل غبار الصّيف،

يحترقون حتى آخر نبضة".

هذه الأبيات تتوهّج محترقةً في ذاكرة شللي، وتصبح استهلالاً لقصيدته "آلاستور"، لكنها تنقلب، ضمنياً، ضدّ وردزورث، الذي يُعتبر الأب الشّعري لشلّلي. في "الكوخ المتهدّم" تأخذ القصيدة شكل النعوة لمارغرت، التي تموتُ قبل أوانها، بسبب طبيعتها الصّالحة، وقوّة الأمل لديها، وهذا أفضل جزءٍ في شخصيتها، الذي يتعزّزُ أكثر فأكثر بفضل ذاكرتها عن الخير، وعن حياتها مع زوجِها وأطفالها، قبل أن تحلّ الكارثة.

محاصيل فاشلة، واقتصاد حرب، وعوز، ويأس، جميعها تدفع زوج مارغرت بعيداً، وتتحوّل إرادتها الأبدية وأملها في انتظار عودته عاطفة هدّامة تدمّرها، وتدمّر منزلها. لا أجد في أيّ مكان آخر في الأدب الغربي شيئاً يشبه فهم وردزورث بأنّ القوة القيامية للأمل، التي تستمدّ زخمها من الذاكرة الوديعة، تصبح أكثر خطورةً من اليأس نفسه. ربّما مات لير تحت تأثير الأمل المجنون بأنّ كورديليا تعيش، وليس بسبب اليأس الواقعي بأنها ميتة، لكنّ شكسبير يبدو راضياً بترك المسألة نهباً للحيرة والغموض. والمسكين مالفوليو، في مسرحية "اللّيلة الثانية عشرة"، الذي تحوّل إلى ضحية بسبب من يطلقون دعابات براغماتية قاسية عنه، ينتهي إلى حالة هزلية ساخرة بفضل قوّة آماله الاجتماعية والإيروتيكية السّخيفة. هذه تشابهات غير مكتملة لمغامرة وردزورث في "الكوخ المتهدّم" وسواها. لقد صنع وردزورث من أسطورته عن الذّاكرة جزءاً من التقليد من خلال إدراكه المفزع لأخطار الأمل التي يمكن أن تحطّم الطبيعة في داخلنا. إنّ أمله أكبر من مارغرت، وأكبر من معظمنا جميعاً.

يمكنك أن تجادل بأنّ أمل مارغرت هو بمثابة تجسيد دنيوي للأمل البروتستانتي، ووظيفة من وظائف الإرادة البروتستانتية. تلك الإرادة انقلبت على احترام الرّوح الفردية لنفسها، وعلى الحقّ الذي يعطي الحكم الخاصّ في الأقانيم الرّوحية، متضمناً التأكيد على النّور الداخلي، والذي يقرأ من خلاله كلّ رجلٍ وامرأةٍ الكتابَ المقدّس لنفسهِ أو لنفسِها. في الأدب الرّفيع، أشكّ أن الدنيوية وجدت مكاناً لها على الإطلاق. إنّ تسميةَ عملٍ يتحلّى بقوّة أدبية كافية، إمّا دينياً أو دنيوياً، هو قرار سياسي، وليس جمالياً. مارغرت شخصية مأساوية، لأنها دُمّرت بسبب ما هو الأفضل لديها: الأمل، والذّاكرة، والإيمان، والحبّ. مزاجها البروتستانتي، مثل تمرين الإرادة البروتستانتية لدى بطلات جين أوستن، يمكن أن يُدعى إمّا دينياً أو دنيوياً، بيد أن النداء ذاته سوف يصفكَ أنت وليس "الكوخ المتهدّم" أو رواية "إقناع". إنّ ما يهمّ في شخصية مارغرت مرتبط بالسّبب الذي يجعلنا نتأثّر بموقف وردزورث من شحّاذ كمبرلاند العجوز، أو بالمعاناة الجليلة، الميثاقية، للرّاعي العجوز "مايكل"، والذي سُمّيت القصيدة باسمه.

في مسرحيته الشكسبيرية "الحدوديون"، (1795-1796)، التي تمثل نجاحاً مختلطاً على أبعد تقدير، يمنح وردزورث، بغرابة، شخصية إياغو في المسرحية، أوسولد، بعض الأبيات غير العادية هي جوهر عقيدة شعر وردزورث في مرحلته الأولى المبكّرة. وإذ يتحدّث أوسولد إلى البطل، وهو المغفّل الذي يستعيدُ شخصية عُطيل، يتجاوز الحالة، والمسرحية، ورؤيته ذاتها، عبر صرخة جاكوبية كان من شأن شكسبير أن يشعر بالسّعادة لتوليفها:

"الفعلُ طارئٌ- خطوةٌ، ضربةٌ،
حركةُ عضلةٍ- بهذه الطّريقة أو تلك-
وينتهي الأمر، وفي وقتِ الفراغ،
نتأمّل أنفسَنا مثل رجالٍ تعرّضوا للخيانة:
المعاناةُ دائمةٌ، غامضةٌ ودكناء،
وتتقاطعُ مع طبيعةِ اللاّنهاية".



يمكن لشكسبير أن يجد هذه الأبيات ملائمة لماكبث أكثر منها لإياغو، لكنّ العدمية المضمرة تناسب البطلين- الوغدين معاً، وتناسب أيضاً إدموند. ربّما يرفض وردزورث ربطي هذه الأبيات بتصويره للبراءة المتألمّة، ومع ذلك فإنّ القوّة الشعرية لأعماله المبكّرة لا ترتبط كثيراً بالمواساة أو القلق المرتبط بدلالة الحزن. إنّ قصيدة "الكوخ المتهدّم" تصرخ عالياً لأنها تتجنّبُ الرّاحةَ، كما هو الحال في ذروة قصّة مارغرت:

"في غضون ذلك، كوخُها البسيطُ
هوى لأنّ من كانت يدُه،
مع أوّلِ تبرعمٍ لصقيعِ أكتوبر،
تغلقُ كلّ شقّ، وبحزمتين من قشّ،
تغطّي السّقفَ الملفّعَ بالأخضر،
ذهبَ ومضى. وهكذا عاشت
خلال الشّتاء الطويل، وحيدةً مذهولةً،
حتى بدأ هذا البيتُ المتصدّع يتداعى
بسبب الصّقيع والجليد والمطر،
وأثناء النوم كانت زخّاتُ اللّيلِ
تضربُ صدرَها بالصّقيع،
وخلال النهار العاصف،
كانت ملابسها المهلهلة تطيرُ في الرّيحِ،
حتّى وهي بالقرب من مدفأتها.
مع ذلك، ظلّت تحبّ هذه البقعة البائسة،
ولم تكن لتغادرها من أجل العوالم بأسرها،
ورغم طول الطّريق ذاك، وهذه المصطبة الخشنة،
ظلّ أملٌ عزيزٌ ومؤلمٌ يضرب جذوره، سريعاً، في قلبِها.

وهنا، يا صديقي، ظلّت فريسةً للمرض، وهنا ماتت،
آخر قاطن إنساني لهذه الجدران المتهدّمة".

مثل شحّاذ كمبرلاند العجوز، تموتُ مارغرت، مكشوفةً لعين الطبيعة، فيما الرّيح تهبّ حرّةً عليها. وتكمن عظمة القصيدة في ردّة فعل وردزورث القويّة على حكاية المتسكّع لقصّة مارغرت:

"توقّف الرّجلُ العجوز: ورأى أنّي تأثّرتُ.
عن تلك المصطبة المنخفضة نهضتُ غريزياً،
استدرتُ جانباً بكلّ وهنٍ، إذ لا أملكُ القوّة
على شكره على الحكاية التي رواها.
وقفتُ متّكئاً على بوّابة الحديقة،
ورحتُ أسترجعُ معاناة تلك المرأة،
وبدت أنّها تواسيني حين طلبتُ، بحبّ الأخّ،
الرّحمةَ لها، في وهنِ الحزن".

هذه ليست رحمةً توراتيةً بما أنّها حملت وعداً بالمزيدِ من الحياة، وبأجيال متلاحقة، ولكن من الصّعب القول أيّ نوعٍ من الرّحمة يمكن "لوهنِ الحزن" أن يمنحَها. إنّ وردزورث شاعرٌ أصيلٌ حتى أنه يخاطر بتناقض لفظي عن الرّحمة العاجزة، عارفاً أنّ هذا ضربٌ من التناقض. إنّ "الحدوديون" شكسبيرية، مثلما أنّ "المقدّمة" ميلتونية، ولكن لا توجد قصائد، قبل وردزورث، عارية وغريبة، مثل "شحّاذ كمبرلاند العجوز" و"الكوخ المتهدّم". إنّ الدّمار عن طريق الأمل هو قلقٌ وردزورثيّ مهيمن، وما زلنا نتردّدُ متى ينبغي لنا أن نفسّر طللاً تضادّياً.

لقد ابتدع وردزورث الشّعرَ الحديث أو الديموقراطي، مثلما دشّن، بالتأكيد، بترارك، شعرَ عصر النهضة. ثمة ظلال دائماً، حتىّ على أكثر الشّعراء قوّةً وأصالةً، وقد كان بترارك مسكوناً بظلّ دانتي، ولم يكن وردزورث، في مرحلة تطوّره الكبرى، قادراً على تجنّب ميلتون. هنا أيضاً تنيرُ نبوءةُ فيكو فهمَنا: العصر

الثيوقراطي يمجّد الآلهة، والعصر الأرستقراطي يحتفل بالأبطال، والعصر الديموقراطي يرثي ويثمّن الكائنات الإنسانية. لم يكن ثمّة من عصر فوضوي، بالنسبة إلى فيكو، وإنما مجرّد عماء عارم يستدعيه النكوص إلى العصر الثيوقراطي. من وجهة نظري، فإنّ عصرنا احتفظ بالفوضى في تأجيلنا الطويل (ولعلّه يستمرّ) للحقبة الثيوقراطية الجديدة. بعد الآلهة، والأبطال، والبشر، لا يتبقّى سوى الكائنات الفضائية، وأنا أحدّق بكثير من الذّعر إلى الأبطال السّاحقين من ذوي العضلات، وهم ينافسون الإنسان. إنّ "الكوخ المتهدّم" قصيدة قاتمة جداً بحدّ ذاتها، ولكن هنا، في فترة التسعينيات، تبدو عزاءً مباركاً، وصرخة إنسانية ضدّ الفوضى العارمة، وضدّ أية عودة إلى الجمود الثيوقراطي.

ما الذي كان يحاول أن يفعله وردزورث لنفسه كشاعر من خلال كتابة "الكوخ المتهدّم"؟ أحوّر سؤال الناقد كينيث بيرك، الذي علّمنا أن نسأل دائماً: ما الذي يحاول الكاتب أو الكاتبة أن يفعله لنفسه أو لنفسها، كشخص، عبر كتابة هذه القصيدة، أو المسرحية أو القصّة؟ كشاعر، حاول وردزورث أن يبتكر الذائقة التي يمكن من خلالها أن يُقيّمَ، إذ لا يوجد شاعر محوري- حتىّ دانتي- كان أكثر تصميماً على عولمة ذائقته الفردية الرّفيعة. إنّ روح وردزورث مفتوحة على الآخر، الإنساني والطّبيعي، وهو ما لم يكن عليه حال أيّ شاعر آخر، ربّما، قبله أو بعده. لقد التقط هازليت هذه الحقيقة في مقارنة عام 1828 عقدها بين بايرون و وردزورث، بعد أربع سنوات من وفاة بايرون، وسنوات عديدة من الخَرَف الشّعري المرعب لوردزورث (استمرّ على نحو مخيف من 1807 حتى 1850، وهي أطول فترة احتضار لعبقرية شعرية كبيرة في التاريخ). بعد طرح سؤال خبيث وذكي عن الرّاحل اللّورد بايرون ("مع افتخاره بأجداده، ألم يكن لديه الفضول للتقصّي عن أبّهة الفكر؟") يقارن هازليت بين وردزورث وبايرون، الذي لم يتوقّف البتة عن تفضيل بوب على وردزورث: "إنّ مؤلّف "قصائد رعوية غنائية" يصف الأشنات على الصخور، والسّرخس اليابس، بشعور خاص وغريب يكنّه تجاهها، أما مؤلّف "تشايلد هارولد" فيصف الحور الشامخ، أو العمود المتداعي، بشعور يكنّه كلّ تلميذ مدرسة تجاهها".

تكمن خلف "شحّاذ كمبرلاند العجوز" و"الكوخ المتهدّم" مشاعر غريبة من الصعب ترجمتها إلى مصطلحات طبيعية. إنّها فرادةُ وردزورث التي جعلت من هذه المشاعر المثيرة شعراً كونياً، بمتناول الجميع، وبطريقة مشابهة لما كان يرغب فيه تولستوي لاحقاً. إنّ صوابية جعل شحّاذ عجوز يموت مثلما عاش، في عين الطبيعة، والعاطفة المتأجّجة تجاه مارغرت، المرأة الفلاّحة، الودودة والممتلئة بالمشاعر الإنسانية، والتي دُمّرت بسبب قوة الذاكرة والأمل، كلّها مسائل تمسّ الوعي الإنساني، في كلّ عصر، بغضّ النظر عن الجنس، أو العرق، أو الطبقة الاجتماعية، أو المعتقد. وأن ندين وردزورث لعدم كتابته شعراً يعبّر عن الاحتجاج السياسي والاجتماعي، أو لأنّه هجر الثورة، يعني أن نعبر البرزخ الأخير بين العجرفة الأكاديمية والأناقة الأخلاقية. خلف هذا البرزخ، نحتاج إلى ديكنز جديد لكي يصف لنا النفاق، ونيتشه جديد ليؤرّخ الإنسان - المرأة أو الرّجل- الذي "تنظر روحه شزراً".

قصيدة "مايكل" (1800) هي رعوية وردزورث العظمى، ونموذج لأفضل القصائد وأكثرها خصوصيةً، مما نربطه غالباً بروبرت فروست. إنّ شاعر "موت الرّجل المأجور" يمتلك قوته في تجسيد العواطف الإنسانية البدائية، ولكن ليس بالدّرجة نفسها التي يظهرها وردزورث، الذي يتحدّى حتى مقدرة يهوه في ملامسة التخوم القصوى للفنّ. إنّ مايكل وردزورث، وقد بلغ من العمر ثمانين عاماً، لم يزل مثل شخصية بطريركية توراتية، تمتلك القوّة والزّخم، ليس سوى راعٍ "تعلّم معنى جميع الرّياح/ والعواصف من كلّ لهجة". العواصف تدفع به إلى الجبال لإنقاذ قطيعه، وعزلته ترفع لواء عزيمته: "لقد كان وحيداً/ في قلب آلاف من زوابع الضباب/ التي أتته، ثم تركته، فوق الأعالي".

طفله الوحيد، ابن سنّهِ المتقدّمِ، لوك، تربّى كراعٍ، وهو مركزُ وجودِ أبيه. تجبره الحاجة المادّية على إرسال الصبي بعيداً، لبعض الوقت، ليكسب عيشَه مع قريبٍ له في المدينة. وأن نسرد حبكة القصيدة على هذا النحو يعني أن نستحضرَ هجاء العمل السينمائي المفضّل لي "كأس قاتلة من البيرة" لصاحبه و. سي. فيلدز، حيث يذهب ابن فيلدز، المخيف تشيستر، إلى المدينة الكبيرة،

ويتمّ إغراؤه من قبل صبيان الكلّية على احتساء الكأس القاتلة من البيرة. يسكر تشيستر على الفور، ويحطّم دفّ فتاةِ "جيش الإنقاذ"، الماهرة في الرّكل، حيث كانت تقف مع الجوقة. ومع غيظها، تستعيد تجربتها، وتفاجئ تشيستر بركلة وحيدة عالية. هذه الحادثة تقود تشيستر إلى حياة الجريمة، وإلى موته المحتّم على يدي باو وماو سنافلي، أو و. سي. فيلدز وزوجته. ليس لوك بعيداً عن تشيستر، لكنّ مايكل النزيه، يطلب من لوك، قبل رحيله، أن يضع حجراً واحداً لكي يبدأ بناء حظيرة للغنم، يكملها والده في غياب الصّبي، كميثاق بينهما. بعد أن يسقط الصبي بعيداً من الفضيلة، ويهرب إلى بلد ناءٍ، يتركنا وردزورث مع رؤيا الحزن، مقرونة بالقوّة الموبخّة:




"ثمة سلوى في قوّة الحبّ،
تجعلُ الشّيءَ يدومُ، وإلاّ
يُغرِق العقلَ، أو يحطّم القلبَ:
تحدّثتُ مع أكثر من شخص
يتذكّر جيّداً الرّجلَ العجوزَ، وما موقُعُه،
حتّى بعد أن سمعَ، بعد سنوات، هذه الأخبار الثقيلة.
جسدُهُ، منذ الطفولة حتّى الشّيخوخة،
كان يتمتّع بقوة غير عادية. بين الصّخور
مضى، ناظراً إلى الشّمسِ والغيمة،
ومصغياً إلى الرّيح، وكما اعتاد من قبل،
قام بكلّ واجباتِهِ تجاه قطيعِهِ،
وتجاه أرضِهِ، ميراثِه الصّغير.
وإلى ذاك الوادي الخاوي، بين الحين والحين،
كان يذهبُ ليرمّم،
ويبني زريبةً يحتاجُ إليها قطيعُه.

لم ينسَ أحدٌ الشفقةَ التي كان يكنّها
كلُّ قلبٍ للرّجل العجوز-
واعتقَدَ الجميعُ أن أياماً مضت،
لم يرفع الرّجل حجراً واحداً إلى الأعلى.

البيتُ الأخيرُ من هذا المقطع ظلّ محطّ إعجاب، من قِبل ماثيو أرنولد وصولاً إلى المعجبين بوردزورث، الذين نجوا من السّقطة الرّاهنة للأكاديميات، ورغم أنه بيت بارز، فإنّني أفضّل المقطع الشّعري الأخير للقصيدة، الذي يتحدّى ذاكرتَنا بشجرة بلّوط واحدة:

"هناك، بالقرب من زريبةِ الأغنام، كان يُرَى أحياناً،
جالساً وحده، أو مع كلبِهِ الوفيّ، والمسنّ عندئذٍ،
بالقرب منه، مقعياً عند قدميه.
وهو، على طول سنوات سبع،
ظلّ يعملُ في بناء زريبته،
وحين مات، ترك عمله غير مكتمل.
لسنوات ثلاث، أو أكثر بقليل،
عاشت إيزابيل بعد موتِ زوجها:
بعد وفاتها بيعت مزرعتها،
وانتهت بين يدي غريب.
الكوخ، الذي سُمّي "نجمة المساء"،
ذهب أيضاً- المحراث ظلّ متروكاً في الأرض
حيث كان مغروزاً، وتغييرات عظيمة وقعت
في كلّ الأنحاء- مع ذلك، بقيت شجرة البلّوط
التي كانت تنمو بالقرب من بابهم؛ وأطلال

الزريبة غير المكتملة يمكن أن تُرى

بالقرب من السّاقية في "غيل" المخضوضرة".

حين كنتُ أصغر سناً، آمنتُ بأنّ الذّاكرة موزّعة بالتساوي بين اللّذة والألم، وكنتُ أتذكّر حرفياً القصائد الأكثر حتميةً في صياغتها، والأكثر متعةً في خصائصها السّحرية. في أوائل سني الشيخوخة، أجد نفسي متفقاً مع نيتشه، الذي اعتاد المساواة بين التذكّر والألم. إنّ اللّذة الأكثر صعوبةً يمكن أن تكون مؤلمة، وأظنّ الآن أنّ وردزورث فهم ذلك بوضوح. ثمة مسار ينطلق من الإرادة البروتستانتية إلى مخيّلة وردزورث المتعاطفة، ما يوضّح بعضاً من العلائق المثيرة للفضول مع وردزورث، وهو ما يتلمّسه هذا الفصل في رواية أوستن "إقناع". إنّ ميثاق مايكل، الذي لم ينقطع مع الطبيعة، لكنه انقطع مع لوك، ليس سوى تمرين للإرادة البروتستانتية، التي تسعى إلى فرض نفسها على الذّاكرة. والعلامتان اللتان تدلاّن عليه في نهاية قصيدة "مايكل" هما شجرة البلّوط الوحيدة، والحجارة غير المصقولة للزريبة غير المكتملة.

وردزورث، على نقيض أوستن، (التي كانت تحبّذ الرّجعى) لم يكن يحبّذ النهايات السّعيدة، لأنّ استعارة الزّواج، بالنسبة إليه، كانت أكثر ارتباطاً بالعلاقة بين ما يدعوه "الطبيعة" و"عقل متيقّظ"، وليس نوعاً من الاتحاد بين رجل وامرأة. والطبيعة، في شعر وردزورث، هي أداة الإقناع الوحيدة، والإقناع هو من النوع الذي تُقايض فيه الخسارة المتولّدة من التجربة لمصلحة الرّبح التخييلي. والرّبح في قصيدة "شحّاذ كمبرلاند العجوز" هو نوع من التمجيد الجمالي ليس من السّهل مقاربته، ولكن ليس من السهل نسيانه أيضاً. إنّ قصيدة "الكوخ المتهدّم" تختتم بمباركة لا تخفي سوى الخسارة، لكنها تعلق في الذّاكرة، على نحو مخيف، بينما قصيدة "مايكل" تختمُ برؤيا الخسارة المحضة.

إنّ كلّ ما تقدّمهُ لنا القصائد الرّعوية الكئيبة، ولكن الرّفيعة، هو الذّاكرة المنتمية إلى التقليد، وهي صانعة لـ"التقليد"، لأنّ وردزورث قام بالانتقاء، بالنيابة عنّا. إنه يقدّم نفسَه لنا كهرمس يخبرنا ماذا وكيف نتذكّر، ليس بهدف أن نعثرَ على خلاص

أو أن نصبحَ أكثر حكمةً، ولكن فقط لأنّ خرافة الذّاكرة يمكن أن تغطّي خساراتنا المتأتّية من التجربة. وما إن نتعلّم درسه حتى نجده مرتبطاً بالتقليد. وقد استمرّ الهاجس مع جورج إليوت، وبروست (من خلال وساطة راسكين) وبيكيت، الذي يمكن اعتبار عمله "الشّريط الأخير لكراب" بمثابة وقفة وردزورث الأخيرة. وهي تستمرّ في الحياة أيضاً، حتى في الزّمن الرّديء، الذي تُهدَّد فيه الذاكرة الصّانعة للتقليد، من قبل النزعات الأخلاقية العدوانية، ومن الجهل المتعلّم.

كلمة "إقناع" هي مفردة مشتقّة من الكلمة اللاّتينية، التي تعني "النصح" أو "الحثّ" أو تقديم توصية حول ما يجب عمله أو الإحجام عنه. وتعودُ الكلمةُ في جذرها إلى "الجميل" أو "الممتع"، وبالتالي فإنّ جودة الأداء أو عدم جودته، يكشفان عن الذّائقة، وليس الحكم الأخلاقي. لقد اختارت جين أوستن "إقناع" كعنوان لروايتها الأخيرة. وكعنوان، يستدعي إلى الذّهن "حسّ وحساسية" أو "كبرياء وتحيّز" أكثر من "إمّا" أو "حديقة مانسفيلد". لم تُعطنا اسم شخص أو منزل أو مزرعة، بل قدّمت لنا تجريداً، مفرداً في هذه الحالة. والإحالة الرئيسية للعنوان تشير إلى إقناع بطلة الرّواية، آن إليوت، التي لم تتجاوز سنّ التاسعة عشرة، من قبل مربّيتها السّيدة راسل، أن لا تتزوج القبطان فريدريك وينتورث، وهو ضابط بحري شاب. واتضح لاحقاً أنها كانت نصيحة سيّئة، وبعد مضيّ ثمان سنوات عوّضت آن والقبطان وينتورث ما فاتهما. ومثل جميع أعمال أوستن الكوميدية السّاخرة، تنتهي الأمور بالنسبة إلى البطلة نهايةً سعيدةً. ومع ذلك، ففي كلّ مرّة أُنهي إعادةَ قراءة هذه الرّواية المكتملة أشعر بحزن شديد.

هذا لا يبدو مجرّد مزاجي الشّخصي، فحين أسأل أصدقائي وطلاّبي عن تجربتهم مع هذا الكتاب يذكرون الحزن، مقروناً برواية "إقناع"، حتى أكثر من "حديقة مانسفيلد". إنّ آن إليوت، كائن شفّاف وهادئ، شخصية تعتمد على ذاتها، وليست محرومة، بأي حال، وشعورُها بذاتها لا يتزعزعُ أبداً. ولكن، ليس حزنها ما نشعر به حين ننتهي من الكتاب، بل كآبة الرّاوية التي تفرض نفسها علينا. يثري الحزن ما سوف أسمّيه إقناع الرّاوية، المنتمي إلى التقليد، وطريقتها في الكشف لنا عن تميّزها الجمالي، الخارق.

إنّ "إقناع" بين الروايات هي مثل آن إليوت بين الشّخصيات الرّوائية- شخصية اللامنتمي المقتدر، ولكن المكبوت. الرّواية والشّخصية ليستا ملوّنتين أو ساطعتين، بل إنّ إليزابيث بينيت بطلة "كبرياء وتحيّز" وإمّا ودهاوس، بطلة "إمّا"، تتمتّعان بحيوية تفتقر إليها آن إليوت، وربّما هذا ما عنته أوستن حين قالت بأنّ آن "جيدة جداً حتى أنّها تفوقُ طاقتي". آن، حقاً، هي شخصية آسرة، وتفوقُ فهمَنا، لكنّها ليست كذلك بالنسبة إلى وينتورث، الذي يتحلّى بطاقة لا محدودة لاستيعابها. تشير الناقدة جوليت ماكماستر إلى "نوع التواصل المنحرف، الذي يظلّ قائماً باستمرار بين آن إليوت والقبطان وينتورث، رغم أنّهما لا يتكلّمان إلا نادراً، لكن يفهم أحدهما فحوى خطاب الآخر، أكثر مما يستطيع ذلك محاورهما."

ذاك النّوع من التواصل في رواية "إقناع" يتكئ على "غرامٍ" عميق، وهي كلمة تفضّلها أوستن على مفردة "الحب". إنّ "الغرام" بين رجل وامرأة لدى أوستن هو عاطفة أكثر عمقاً وديمومةً. وأعتقد أنه ليس كثيراً القول إنّ آن إليوت، رغم كونها شخصية مكبوتة، هي الابتكار الذي لا بدّ أنّ أوستن شعرت بالغرام تجاهه، أكثر من أيّ ابتكار آخر لها، لأنها أغدقت مواهبها على آن. كان هنري جيمس يصرّ على أنّ الروائي هو حساسية لا يفوتُها مطلقاً أيّ شيء، ومن خلال هذا الاختبار (المحدود كما هو واضح) فإنّ أوستن، وجورج إليوت، وجيْمس نفسه، هم وحدهم بين جميع الّذين يكتبون بالإنكليزية، يمكن أن ينضمّوا إلى ستندال وفلوبير وتولستوي، في موكب محدود، نوعاً ما. وقد تكون آن إليوت الشخصية الوحيدة في السرد الفني برمّته التي لا يمكن أن يفوتها شيء، على الرّغم من أنها ليست في خطر لأن تتحول إلى روائية. إنّ التقييم الأكثر دقّة، الذي عثرت عليه، عن شخصية آن إليوت، هو لستيوارت تيف:

"لا أحد يسمع آن، ولا أحد يراها، لكنّها هي التي تحتلّ دوماً المركز. ومن خلال عينيها وأذنيها وعقلها، ننجذب للاهتمام بما يحدث. إذا لم يكن أحدٌ يعي وجودَها، فإنّها تعي وجود الجميع حولها، وتدركُ ما يحدثُ لهم، حين يكونون جاهلين بأنفسهم. ... إنها تقرأ عقل وردزورث، مع المشاكل المتأتية، التي يتسبّبُ بها للآخرين ولنفسه، قبل أن تجلبَ تلك النتائجُ أية معلومات له".

المخاطر الجمالية، التي تحفّ بنموذج كهذا، ملموسة جداً: كيف يمكن للرّوائي أن يجعل شخصية كهذه مقنعة؟ إنّ بولدي في رواية جويس "عوليس"، شخصية مقنعة إلى حدّ بعيد لأنّه شخص كامل جداً، وهذا من أكثر مقاصد جويس ضخامةً. على أنّ نمط أوستن السّاخر لا يوفّرُ فرصةً لتجسيد الكمال، فنحن لا نرافق شخصياتها إلى غرفة النوم، أو المطبخ أو المرحاض. إنّ ما تحاكيه أوستن في رواية "حسّ وحساسية"، ترفعه إلى ذروة رفيعة في رواية "إقناع": سموّ حساسية خاصّة معزولة داخلياً. إنّ آن إليوت ليست الشّخصية الوحيدة لدى أوستن ممن يتمتّعن بقلبٍ متفهّم. واختلافها يكمن في رهافة إدراكها، الفطري تقريباً، للآخر وللأنا، وهذا من أكثر الخصائص التي تميّز أوستن كروائية. إنّ آن إليوت بالنسبة إلى عمل أوستن ما تمثله روزاليند في مسرحية "كما تحبّها" بالنسبة إلى شكسبير: الشّخصية التي تصل رفعةَ المنظور، الذي يمكن أن يكون متوافراً فقط لمسرحيّ أو روائيّ، لئلاّ تضيع الخاصّية الدرامية من الرّواية أو المسرحية. يؤكّد سي. ل. باربر هذه المحدودية:

"يميل المسرحي إلى أن يُظهِر لنا شيئاً واحداً، خلال وقتٍ بعينه، وأن يعي ذاك الشّيء في لحظته، وبالتمام، فتذهب شخصياته، الجادّة والهزلية، إلى أقصى حدودها، ولا توجد شخصية، حتى روزاليند نفسها، في موقع يسمح لها برؤية كل ما يدور في المسرحية، وهي ليست متّزنة بالمطلق، فلو حدث هذا لما كانت المسرحيةُ دراميةً".

أودّ أن أوجّهَ نقطةَ باربر في اتجاه آخر: إنّ روزاليند وآن إليوت هما، أكثر من هاملت أو فولستاف أو إليزابيث بينيت، أو فاني برايس في "حديقة مانسفيلد"، شخصيتان متزنتان تماماً، وقادرتان على رؤية كلّ ما يدور في المسرحية والرّواية. إنّ اتزانهما لا يمكن أن يتخطّى اختيار منظورٍ بعينه تماماً، لكنّ فطنة روزاليند وحساسية آن- خصوصاً أنّهما متحرّرتانِ من العدائية المفرطة أو النزعة الدفاعية- تساعدان كلاً منهما على مشاركة مبدعه اتزانه، وهذا ما لا نستطيع نحن القيام به أبداً.

لا تضيّعُ أوستن أبداً العمقَ الدرامي، فنحن نشاطرُ آن قلقَها في ما يتعلّقُ بنيّات وردزورث المتجدّدة حتى نهاية الرّواية. لكننا نعتمد على آن مثلما ينبغي أن نعتمدَ على روزاليند، وسيرى النقّاد الطبيعة الفاسدة لتشستون بالوضوح نفسه الذي يرون فيه غرورَ جاك، إذا وضعوا ثقةً كافيةً في ردود فعل روزاليند تجاه الجميع في المسرحية، وكذلك تجاه نفسها. إنّ ردود فعل آن إليوت تمتلكُ السّلطةَ الفائزةَ نفسَها، وينبغي أن نمنح الثقلَ اللازمَ لكلماتها، التي لم تمسّ أشخاصاً آخرين في الرّواية، باستثناء وينتورث.

إنّ النقطة التي يثيرها ستيوارت تيف، كتلك التي يقدّمها باربر، صحيحة حتى عندما نوجّهها في اتجاهٍ آخر، فسخريةُ أوستن شكسبيريةٌ جداً. حتىّ القارئ، ينبغي أن يقع في الخطأ الأوّلي، ويقلّل من قيمة آن إليوت. إنّ استيعاب فطنة إليزابيث بينيت أو روزاليند أسهل بكثير من استيعاب حساسية آن الدقيقة. ويجمع سرّ شخصيتيهما بين سخرية أوستن ومفهوم وردزورث للأمل المؤجّل. ثمّ إنّ أوستن تتحلّى بقدر لا بأس به من كفاءة شكسبير، التي لا تُضاهى، وبخاصّة في إعطائنا أشخاصاً، رئيسيين أو ثانويين، يتحلّى كل منهم على حِدة، بفرادة نمط خطابه، رغم أن كلاً منهم يختلف عن الآخر تماماً. وآن إليوت هي آخر بطلات أوستن ممن يمكن أن نصنّفهنّ كبطلات للإرادة البروتستانتية، لكن الإرادة في شخصيتها معدّلة، وربما وصلت درجة الكمال، بواسطة سليلها، المخيّلة الرومنطيقية المتعاطفة، التي يمثّل وردزورث، كما رأينا، نبيّها الأوّل. ربما كان هذا ما يساعد على جعل آن شخصية معقّدة وحسّاسة جداً.

إنّ بطلات جين أوستن الأُوَل، اللواتي تُعتبر إليزابيث بينيت مثالاً يُحتذى بينهنّ، يُعبّرنَ عن إرادة بروتستانتية، تنحدر مباشرة من شخصية كلاريسا، التي رسمها صموئيل ريتشاردسون، وبالقرب منها يرفرف صموئيل جونسون كسلطة أخلاقية. والنقد الماركسي يرى حتماً الإرادة البروتستانتية، في تجلّياتها الأدبية، كقضية تجارية، وبات من الدّارج الحديث عن أنماط اجتماعية واقتصادية من الواقع الذي تُقصيه جين أوستن، مثل العبودية في الهند الغربية، والتي هي جزء من القاعدة القصوى للأمن المالي، الذي تتمتّع به معظم شخصياتها. بيد أنّ جميع

الأعمال الأدبية المكتملة مبنية على الإقصاء، وما من أحد وضّح أنّ الوعي المتزايد للعلاقة بين الثقافة والإمبريالية له أدنى فائدة على الإطلاق في تعلّم قراءة "حديقة مانسفيلد". تنتهي رواية "إقناع" بتقديم العرفان إلى البحرية البريطانية، حيث يحتلّ وينتورث موقعاً مكرّماً فيها. ولا شكّ في أنّ وينتورث، الذي يصدر الأوامر التأديبية في البحر، هو غيره على اليابسة، حيث يقارب بلطف شديد أفراح الغرام مع آن إليوت. ولكن، مرّة أخرى، يقوم فنّ أوستن العظيم على الإقصاء، والوقائع القذرة للقوّة البحرية البريطانية ليست ملائمة لرواية "إقناع" أكثر من ملاءمة العبودية في الهند الغربية لرواية "حديقة مانسفيلد". لقد كانت أوستن مهتمّة كثيراً بالنتائج البراغماتية والدنيوية للإرادة البروتستانتية، ومع ذلك تبدو لي تلك النتائج عنصراً حاسماً في مساعدتنا على فهم بطلات رواياتها.

جوّانية أوستن الشكسبيرية، التي تصل إلى ذروتها في شخصية آن إليوت، تنقّح نقاط التكثيف الأخلاقية في الاستشهاد البروتستانتي الدنيوي لشخصية كلاريسا هارلو، وموتها البطيء بعد أن اغتصبها لافليس. إنّ ما ينزع إرادة كلاريسا للعيش هو إرادتها الأقوى في الحفاظ على تماسك كينونتها. فأن تستسلم للافليس التائب عبر الزواج منه سوف يقوّض جوهر وجودها، وتمجيد إرادتها المنتهكة. وما يشكّل التراجيديا في "كلاريسّا" حوّلته أوستن إلى كوميديا ساخرة، لكن دافع الإرادة للحفاظ على نفسها، يكاد لا يتبدّل أثناء التغيير. في رواية "إقناع" يقع التأكيد على التبادل المقصود لمشاعر الاحترام، حيث كلٌّ من الرّجل والمرأة يرى إلى قيمة الآخر على أنّها رفيعة جداً. ومن الواضح أن التقدير الخارجي للثروة والأملاك، والمنزلة الاجتماعية هي عناصر حاسمة هنا، وكذلك أيضاً الاعتبارات الجوّانية للشّعور العام، والمحبّة، والثقافة، والفطنة، والغرام. وبطريقة ما، (يؤلمني أن أقول هذا، بما أنني إمرسونيّ متعصّب) شقّ رالف والدو إمرسون الطريق أمام النقد الماركسي الرّاهن، الذي يتناول أوستن، حين عنّفها بقوله إنّها مجرّد كاتبة ملتزمة لا تسمح لبطلاتها بتحقيق حرّية الرّوح الحقيقية إزاء التقاليد الاجتماعية. لكنّ هذا الرأي لا ينصف جين أوستن، التي أدركت أن وظيفة المعيار هي تحرير الإرادة، حتى عندما ينزع إلى خنق الفردانية، التي ستكون الإرادة من دونها بلا جدوى.

إنّ بطلات أوستن الرئيسيات- إليزابيث، إمّا، فاني، وآن- يمتلكن تلك الحرية الداخلية بحيث يصعب قمع شعورهنّ بالفردانية. وفنّ أوستن كروائية هو أن لا تقلق كثيراً بشأن الأصول الاقتصادية والاجتماعية لتلك الحرية الداخلية، رغم أنّ مستوى القلق يرتفع في "حديقة مانسفيلد" و"إقناع". لدى أوستن، تصبح السخريةُ هي الوسيلة للإبداع، وقد عرّفها الدكتور جونسون بجوهر الشّعر. إنّ مفهوم الحرية الدّاخلية، الذي يتركّز حول رفض قبول الاحترام، إلاّ من الشّخص الذي أظهر له المرءُ احتراماً، هو مفهوم من الدّرجة الرفيعة للسّخرية. والمشهد الهزلي الأعلى في كلّ ما كتبته أوستن لا بدّ أن يكون رفض إليزابيث طلب الزّواج الأول لدارسي، حيث السّخرية في حوار الإرادة والاحترام يصبح مثيراً للحنق تقريباً. لقد استمرّت الكوميديا الرّفيعة في رواية "إمّا"، ثم خفتت نبرتها في "حديقة مانسفيلد"، لتصبح شيئاً آخر، من الصعب تسميته، في "إقناع" حين تصبح أوستن أستاذة واعية لموضوعها، حتى أنها تبدّلُ طبيعة الإرادة، كأنّما يمكن إقناع الإرادة بأن تصبح فعلاً، أكثر ندرةً وأكثر نزاهةً، تقوم به الذّات.

لم يسبق لأحد أن اقترح أن تصبح أوستن كاتبة تنتمي إلى الرومنطيقية الرفيعة في رواية "إقناع"، وأن شاعرها يبقى وليام كوبر، وليس وردزورث، وأنّ كاتب النثر المفضّل لديها كان دائماً الدكتور جونسون. لكنّ عدم ثقتها الحادّة بالمخيّلة وبـ"الحبّ الرومنطيقي"، اللّذين كانا موضوعين طاغيين جدّاً في رواياتها الأولى، ليس عاملاً حاسماً في (إقناع). إنّ وينتورث وآن يحافظان على غرامهما، خلال ثمان سنوات من الانفصال اليائس، فكلّ منهما يمتلك قوة المخيّلة لتصوّر مصالحة مظفّرة. وهذه مادّة للرّومانس، وليس لرواية ساخرة. إنّ أنماط السّخرية في (إقناع) هي دائماً لاذعة، لكنّها غير موجّهة تقريباً إلى آن إليوت، ونادراً ما تتوجّهُ إلى القبطان وينتورث.

هناك علاقة صعبة بين كبح أوستن لسخريتها النموذجية تجاه أبطالها، وكآبة لم يُسمع بمثلها من قبل، ترفرف في أجواء "إقناع". وآن بالرّغم من إيمانها بنفسها، معرّضة للقلق، الذي لم تسمح لنفسها البتة بالتعبير عنه، إزاء حياة لم تعشها، حيث الخسارة الكامنة تتجاوز وتتضمّن عدم إشباع جنسي. أستطيع أن أستحضر

ناقدةً واحدةً، هي النمساوية آن مولان، التي تؤكّد ما كانت أوستن تشير إليه بقوّة، وهو أنّ "آن ... امرأة عاطفية، ضدّ إرادتها، حيث يظلّ قلبها يؤكّد مطلبَه للإشباع". ولما كانت آن قد حرمت وينتورث من احترامها قبل ثماني سنوات، فإنّها تشعرُ بضرروة التمسّك بإرادتها، وبالتالي تصبح أوّل بطلة لأوستن تكون لديها المخيّلة والإرداة على طرفَي نقيض.

وبالرغم من أنّ علاقة أوستن العلنية ظلت مع العصر الأرستقراطي، فإنّ حقيقة موهبتها ككاتبة أجبرتها في "إقناع" على سلوك طريق طويلة باتجاه العصر الديموقراطي الرّفيع أو الرّومنطيقية، كما اعتدنا تسميتها. لا توجد حرب أهلية داخل ذات آن إليوت، أو داخل ذات أوستن، لكنْ ثمّة حزن منبثق من صدعٍ داخل النفس، حيث الذاكرة تصطفّ مع المخيّلة في حلف ضدّ الإرادة. لقد لاحظت جين روف القوّة الوردزورثية للذّاكرة لدى كلّ من آن ووينتورث. وبما أنّ أوستن لم تكن البتّة روائية، بالمصادفة، يمكن أن نسأل لماذا اختارت أن تؤسّس "إقناع" على نوستالجيا متبادلة. على كلّ حال، إنّ وينتورث المرفوض هو أقلّ نزوعاً للبحث عن غرام متجدّد من آن، ومع ذلك فإنّ اتحاد الذاكرة والمخيّلة ينتصر على إرادته. هل هذا نوع من استرخاء الإرادة لدى جين أوستن؟ بما أنّها عادت إلى نمط كتابتها المبكّر في "سانديتون"، روايتها غير المكتملة التي بدأت بعد الانتهاء من رواية "إقناع"، ربما كانت قصّة آن إليوت نوعاً من النزهة أو الانخراط بالنسبة إلى الروائية. إنّ الموازنة بين وردزورث ورواية "إقناع" محدودة لكنها حقيقية. إنّ الروايات المنتمية إلى الرومنطيقية الرفيعة في إنكلترا، سواء أكانت من النمط البايروني مثل "جين إير" و"مرتفعات وذرينغ" أو من النوع الوردزورثي مثل "آدم بيد"، هي تطوّر لاحق، بشكل متميّز. في "إقناع"، لا تتبدّل سيرورة بطلة أوستن، لكنها تبدو كائناً أكثر إشكاليةً بالتأكيد، وتعتريها مسحةُ حزن جديدة تجاه محدودية الحياة. ربّما كانت للعاطفية الأنيقة التي تستدعيها أحياناً "إقناع" علاقة بصحة جين أوستن المعتلّة، وهواجسها عن الموت المبكّر.

أشار ستيوارت تيف، بحنكة كبيرة، في معرض مقارنته بين وردزورث وأوستن، إلى أنّ كليهما "شاعر زواج" وقد امتلك كلٌّ منهما "شعوراً بالواجب،

يفهمه ويشعره بعمق أولئك الذين يرون بأنّ تماسك وسكينة حيواتهم مرتبطان، جوهرياً، بحيوات الآخرين، ويرون حياة الجميع في سياق يتجاوز النظام الاجتماعي المحض". وفي توسيع لملاحظة تيف، تشير سوزان مورغان إلى القرابة الخاصّة بين رواية أوستن "إمّا" وقصيدة وردزورث العظيمة "أنشودة: تجلّيات الخلود في ذكريات الطفولة المبكّرة". إنّ نمو الوعي الفردي الذي يتضمّن الخسارة والربح معاً بالنسبة إلى وردزورث، ويقتصر على الرّبح لدى أوستن، هو الموضوع المشترك. ولا شكّ في أنّ وعي إمّا لا يتطوّر، وهي تمرّ بتحوّل وردزورثي مزيّف، من متع الذّاتية القريبة إلى المتع الأصعب المرتبطة بالتعاطف مع الآخرين. أما آن إليوت، الأكثر نضجاً بكثير منذ البداية، فلا تحتاج البتة لأن ينمو وعيها. إنّ رفضها لوينتورث، الذي ندمت عليه طويلاً، يحصّنها ضدّ الدّمار الذي يلحقه الأمل، والذي رأينا أنه يشكّل التأكيد المخيف في أشعار وردزورث الأولى، وبخاصة في قصّة المسكينة مارغرت. عوضاً عن الأمل، ثمة شبكة معقدة من العواطف، تعبّر عنها أوستن بمهارتها المعتادة:

"كم كانت لغة آن إليوت بليغة- كم هي بليغة، على الأقلّ، رغباتها من جانب ارتباط دافئ مبكّر، وثقة سعيدة بالمستقبل، ضدّ ذاكَ الحذر البالغ القلق، الذي يبدو أنّه يحتقرُ الجهد، ويشكّك في العناية الإلهية!- لقد أُجبِرتْ على الحكمة في شبابها، وتعلّمت الرومانس وهي تكبر في السنّ- التسلسل الطبيعي لبداية غير طبيعية".

إنّ تعلّم الرّومانس هنا هو انكفاءٌ إلى الوراء، ولم تعد آن تعتبره متوافراً لها. والحقّ أنّ وينتورث يعود، وما زال يشعر بالحنق، بعد مضي ثمان سنوات، ويتوقّع أن تكون قوّة آن تجاهه قد ولّت إلى الأبد. إنّ مزايا القرار والثقة التي تجعل منه ضابطاً بحرياً ممتازاً، هي، بدقّة، ما تفتقر إليه. وبحِرَفيةٍ دقيقةٍ جداً، ترصدُ أوستن انسحابَه التدريجيَ من هذا الموقع، حيث قوة الذّاكرة تزيدُ من سيطرتها عليه، حين يعلم بأنّ شعوره تجاهها ككائن غير قادر على الفعل، كان مخطئاً تماماً. إنّها مفارقة جميلة تلك التي يحتاج إليها، لكي يمرّ بتجربة إقناع ذاته، بينما تنتظر آن، حتى من دون أن تعرف أنها تنتظر، أو أنّ ثمة أملاً يومض.

هذه كوميديا حزينة قليلاً، بينما ينتظر القارئ أيضاً، متأمّلاً كيف تلعبُ الصّدفةُ دوراً في هذه القضية.

في حين يتّفق ما قبل السّقراطيين مع فرويد على أنه لا توجد حوادث بالصّدفة، فإنّ أوستن تفكّر بشكل مختلف. إنّ الشّخصية قدرٌ بالنسبة إليها أيضاً، ولكنّ القدر، ما إن يتمّ تفعيله حتى يميل إلى أن يتحاشى الشّخصية في سياق اجتماعي مسيطر، كعالم أوستن. لدى قراءة "إقناع"، ورغم أنني أتذكّرُ النهاية السّعيدة، يراودني الشعور، مع ذلك، بقلقٍ ما إن يبتعد وينتورث عن آن، رغماً عن أنفهما. لا يقتنعُ القارئُ تماماً بمقابلة مرضية حتى تقرأ رسالة وينتورث، التي تنضح ألماً، والتي كان قد أرسلها إليها:

"لم أعد أستطيع أن أسمعَ بصمت. يجب أن أتحدّث إليكِ بتلك الأدوات التي هي في متناولي. إنّكِ تخترقين روحي. أنا نصفي ألم ونصفي أمل. لا تقولي لي إنني تأخّرتُ جدّاً، وإنّ تلك المشاعر الثمينة ولّت إلى الأبد. أقدّم نفسي لكِ مرّةً أخرى، بقلبٍ هو لكِ أكثر من أيّ وقتٍ مضى، حين أقدمتِ على تحطيمه قبل ثماني سنواتٍ ونصف. لا تقولي إنّ الرّجل ينسى أسرع من المرأة، وإنّ حبّه يلقى حتفَه باكراً. لم أحبّ أحداً سواكِ. قد أكونُ ظالماً، وضعيفاً ومستاءً، لكنّني لم أكن يوماً متقلّباً. أنت وحدكِ أتيتِ بي إلى "باث". من أجلكِ وحدكِ أفكّر وأخطّطُ- ألم تري ذلك؟ هل حقّاً لم تفهمي رغباتي؟- لم أكن لأنتظر أياماً عشرة لو كنتُ قادراً على قراءة مشاعركِ، مثلما نفذتِ أنتِ إلى مشاعري، كما أعتقد. أكاد لا أستطيع الكتابة. أسمعُ، في كلّ لحظة، شيئاً يقوّي طاقتي. قد ينوسُ صوتكِ، لكنّني أستطيعُ التعرّفَ إلى نبراتِهِ، التي يصعب على الآخرين التقاطها.- كائن ممتاز ورائع جدّاً. إنّكِ تَعْدلين حقّاً. صدّقي أنه يوجد إخلاص وديمومة بين الرّجال. صدّقي أنني الأكثر وفاءً والأكثر حماسةً، أنا (ف. و).

"ينبغي أن أذهب الآن، حائراً في أمر مصيري، لكنني سوف أعود، أو ألحقُ بكِ، عاجلاً أم آجلاً. كلمة، أو نظرة قد تكفي لكي أقرّر ما إذا كنتُ سأدخلُ منزلَ والدكِ هذا المساء أو لا أدخله أبداً."

لا أستطيع أن أتخيّلَ رسالةً مشابهةً في رواية "كبرياء وتحيّز" أو حتّى في رواية "إمّا" أو رواية "حديقة مانسفيلد". ربمّا يكون القارئ النبيه قد أدرك كيف أنّ آن شخصية عاطفية، منذ بداية الرّواية تقريباً، ولكن حتىّ هذه اللحظة لم يكن يوجد أيّ مؤشّر على أنّ وينتورث يضمرُ العاطفة ذاتها. إنّ رسالته، كما يليق بضابط البحرية، مكتوبة على نحو سيّئ، وهي ليست أوستينية تماماً، لكنها، وبسبب ذلك، تبدو أكثر فاعليةً. وندرك أننا كنا نثق به، حتى الآن، والفضل يعود إلى أنّ حبّ آن له يثير اهتمامنا. لقد تعمّدت أوستن، بكل حكمة، أن لا تجعله، بحدّ ذاته، مثيراً للاهتمام. مع ذلك، إنّ جزءاً من فاعلية الكتاب تكمن في إقناع القارئ بقدرة القارئ نفسه على التحليل والإقناع الذاتي، حتى أنّ شخصية آن إليوت تفوق توقّعات القارئ، مثلما هو الحال مع أوستن نفسها، لكنّ القارئ المتيقّظ يتحصّل على الثقة الكافية لمقاربة آن كما يجب أن تقُارَب. إنّ العنصر الأشفّ هنا، في أكثر الروايات شفافيةً، هو النداء الموجّه إلى قوّة الذّاكرة لدى القارئ، لكي يعادل بين ديمومة وعمق الشّوق الذي تضمره آن، ولا تستطيع التعبير عنه مباشرةً، بسبب العامل الاجتماعي.

يحوّم الشّوق في أرجاء الرّواية، ملوّناً مدركات آن، ومدركاتنا. إنّ فهمنا لوجود شخصية آن يصبح متماهياً مع وعينا الخاصّ بالحب الضائع، بغضّ النظر عن ماهيته المثالية أو الخيالية. ثمة ما يخالف المعقول في التجديد الناجح للعلاقة، بعد أن تهاوت قبل ثمان سنوات، وكان ينبغي أن يعارض نسيج أكثر روايات أوستن "واقعيةً"، لكنّ الرّوائية حرصت على عكس ذلك. ومثل المؤلفة، يصبح القارئ مقتنعاً بأن يتمنّى هو لآن ما تتمنّاه هي لنفسها. تسوق الناقدة آن مولان ملاحظةً ممتازة فحواها أنّ أوستن تكون "راضية عن آن حين تكون آن غير راضية أبداً". يميلُ القارئُ حيث تميلُ أوستن، وتقتنعُ آن، بالتّدريج وتلحقُ بالقارئ، فتسمحُ لشوقها بأن يعبّر عن نفسه.

حذّرَ الدكتور جونسون في "رامبلر 29" في مقالة عن "حماقة توقّع المصائب" من التوقّعات المضطربة من كلّ نوع، سواء أكانت متفائلة أو متشائمة:

"ولأنّ موضوع كلّ من الخوف والأمل ما يزال غير مؤكّد، يجب أن لا نثق بتمظهر هذا أو ذاك، لأنّ كلاهما مخادع، بما أنّ الأملَ يضخّمُ السّعادةَ، والخوف يكبّرُ المصيبةَ. ويتفق ربّما الجميع على أنه ما من أحدٍ أبداً وجدَ سعادةَ التملّك متناسبة مع ذاك التوقّع الذي حرّك رغبته، وقوّى مسعاه، وما من أحدٍ وجد شرور الحية قوية جداً في واقع الحال، مقارنةً مع ما يصوّره له خياله".

هذه واحدة من الاعترافات الجونسونية ضدّ هيمنة المخيّلة، وبعضها قرأته تلميذته أوستن. لو استثنينا هذه التجسيدات، أخذاً بنصيحة الناقد العظيم، لما كان وردزورث قد كتب حرفاً، ولما كان بإمكان أوستن أن تكتب روايتها "إقناع". مع ذلك، إنه لكتابٌ غريبٌ أن تؤلّفه أوستن، سيّدة الانتقاء هذه في الرّواية الغربية. إنّ كلّ رواية لجين أوستن يمكن أن يقال عنها إنها قائمة على الحذف المكتمل، حيث تحذف كل شيء يمكن أن يزعزع نهاياتها السّاخرة، وإن كانت سعيدة. تظلّ رواية "إقناع" أقل رواياتها شهرةً، من بين رواياتها الأربع المصنّفة في كنف التقليد، لأنّها الأكثر غرابةً، لكنّ أعمالها بالمجمل يمكن وصفها بالغريبة ونحن نقترب من نهاية العصر الديموقراطي، الذي عمل معاصرها وردزورث كثيراً على تدشين أدبه. ولأنّها تقفُ على الحدّ النهائي من العصر الأرستقراطي، فإنّها تشاطرُ وردزورث فنّاً يقوم على الفصل بين إرادة بروتستانتية محتضرة، ومخيّلة نشيطة متعاطفة، وقد تُركت الذاكرة لتقوم بمهمّة معالجة الشّرخ. وإذا كان للطّرحِ الذي أعتمدهُ في هذا الكتاب أيّة قيمة، فإنّ أوستن ستتجاوز محنة الأيام الرّديئة التي تنتظرنا، لأنّ غرابةَ الأصالة والرؤيا الفردية هي من حاجاتنا الدائمة، والتي يستطيع الأدب وحده تلبيتَها في العصر الثيوقراطي الذي يزحف باتجاهنا.



-11-

# وولت ويتمان

# مركز التقليد الأميركي

إذا حاول أحدٌ أن يصنّف الإنجازات الفنيّة لأمّتنا (الأميركية) أمام خلفية التقليد الغربي، فإنّ مساهماتنا في الموسيقى، والرّسم، والنحت، والعمارة ستبدو قزمة، نوعاً ما. إنّها ليست قضية استخدام باخ، وموزارت، وبيتهوفن، كمعيار، بل يكفي ذكر سترافنسكي، وشونبرغ وبارتوك لتضعَ مؤلّفينا الموسيقيين، بالمقارنة، في منظور حزين، نوعاً ما. وبغضّ النظر عن روائع فنّ النحت والرسم الأميركي الحديث، فإننا فشلنا في أن ننتج فنّاناً من وزن ماتيس. إنّ الاستثناء في الأدب هو وولت ويتمان كمركز للتقليد الأميركي. فما من شاعر غربي، منذ قرنٍ ونصف القرن، لا براونينغ ولا ليوباردي ولا بودلير، استطاع أن يحجب بظلّه وولت ويتمان أو إملي ديكنسون. وفي قرننا الحالي، فإن شعراءنا الكبار- فروست، ستيفنس، إليوت، هارت كرين، إليزابيث بيشوب، من بين آخرين- يقفون أنداداً لنيرودا ولوركا، وفاليري ومونتال وريلكه، وييتس. وفي المقابل، يستطيع روائيونا الكبار- هوثورن، وملفل، وجيمس، وفولكنر- أن يقفوا أنداداً لنظرائهم الغربيين.

ربما كان جيمس وحده يستطيع أن يلتحق بركب فلوبير، وتولستوي، وجورج إليوت، وبروست وجويس، لكننا نملك كتباً مفردة بعينها، تتحلّى بقيمة على الصعيد العالمي: "الحرف القرمزي"، و"موبي ديك" و"هَكِل بيري فين"، و"بينما أرقدُ محتضراً". ومن الكتب التي تتفوق على غيرها النسخة الأصلية لعام 1855 من "أوراق العشب". وويتمان، بالتأكيد، شاعر يتجاوز تاريخ 1855، بطبعته التي تضم قصائد طويلة لا عناوين لها، آنئذ، والتي سوف تُسمّى لاحقاً "أغنية نفسي" و"النائمون". في عام 1856، تاريخ الطبعة الثانية من "أوراق العشب"، ظهرت قصيدة "قصيدة الشّمس الغاربة"، التي تُعرف الآن بقصيدة "سفينةُ بروكلين

العابرة". والطبعة الثالثة لعام 1860 أعطتنا قصيدة "بينما أتأرجحُ مع محيطِ الحياة" وقصيدة "من مهدٍ يتأرجح بلا انقطاع". وفي عام 1865 انضمّت، المرثية الأميركية التي يمكن مقارنتها بقصيدتي "ليسيداس" و"أدونيس"، الرثاء العظيم للشهيد أبراهام لينكون، وهي "حين أزهر الليلكُ أخيراً على فناء الباب".

القصائد الستّ الرئيسية الكبرى، مع "أغنية نفسي"، وقصائد التأمّل الخمس الأصغر، هي التي تهمّ أكثر من غيرها في شعر ويتمان. ولإيجاد ما يعادلها جمالياً في الغرب، ينبغي للمرء أن يتّجه إلى غوته، وبليك، وردزورث، وهولدرلين، وشللي، وكيتس. ولا شيء في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، أو في قرننا الحالي الذي أوشك على الاكتمال، يضاهي عمل ويتمان في زخمه المباشر وسموّه، ربّما باستثناء ديكنسون. إنها مفارقة، غير سعيدة، أننا لم نفهم ويتمان جيداً، لأنه شاعر صعب وعميق جدّاً، خصوصاً أنه منهمك دائماً في أن يفعل تماماً عكس ما يؤكّد عليه.

إنّ ويتمان، بالنسبة إلى العديد من قرّائنا الحاليين، شاعر جماهيري عاطفي، وهو السلف الشعري لألن غينسبرغ، ومتمرّدين محترفين آخرين. وأحفاده الحقيقيون هم الشعراء الأميركيون الأقوياء، الذين حاولوا أن يفرّوا من تأثيره، لكنّهم فشلوا في ذلك: ت. س. إليوت، وولاس ستيفنس. ويمكن لأحدنا أن يضيف الرائع هارت كرين، الذي كتب ببلاغة إليوت وستيفنس، ولكن بطموح ويتمان ووقفته. إنّ الشاعر-النبيّ د. ه. لورانس هو الشّاعر الويتماني الرّابع في لغتنا، أمّا شعراء من مثل باوند، ووليام كارلوس ويليامز، ومرشّحون آخرون. فإنّهم شيء آخر، بينما يبدو جون آشبري، وهو الخامس، أكثرهم ويتمانيةً ممن تعلّموا حقيقةً بل وسّعوا مدى "أغنية نفسي". ويأخذ الشّعراء الهيسبان، ويتقدّمهم نيرودا، تأثيرَ ويتمان إلى وجهةٍ أخرى، أكثر ارتباطاً بلحظة والت ويتمان. كشخصية رمزية، منها كنصّ واقعي شعري.

إنّ أصالةَ ويتمان لا تكمن في ما يُسمّى شعره الحرّ، بل في قدرته الإبداعية. الميثولوجية، وتسيّده للّغة المجازية. إنّ استعاراته وطروحاته الصّانعة للوزن.

كسرت الطّريق الجديدة حتى أكثر من ابتكاراته في الوزن والعروض. وباختصار، إنّ قصائده الخفيفة تعبّر حتى عن صدمة أصالته:

"هذه هي ساعتُكِ، آهٍ، أيتُها الرّوح، طيرانُك الحرّ إلى اللاّكلام،
بعيداً عن الكتب، بعيداً عن الفنّ، فالنهارُ انقضى،
والدّرسُ اكتمل.
ساعتُكِ تنبثقُ كاملةً، صامتةً، محدقةً، متأمّلةً،
المواضيعُ التي أحببتِها،
اللّيلُ، النّومُ، الموتُ، والنّجومُ".

هذا من "منتصفُ ليل صافٍ"، وهي قصيدة متأخّرة جداًّ، ظلّت عالقة في وعي ولاس ستيفنس. مفردةُ "النجوم" في نهايةِ هذا النصّ الغنائي، هي بديل من الأمّ الغائبة، وهي تمثل الحضور الرّابع والخامس حين يستحضرُ ويتمان "اللّيل، النوم، الموت". لقد امتدح ستيفنس القصيدة القصيرة بسبب القوّة التي تكشف عنها بما له علاقة بوقفة ويتمان تجاه هذا الموضوع، وشعوره الواضح تجاه عالمه. منتصفُ اللّيل هو نقطةُ التجلّي القصوى لدى ويتمان، حيث الإلهام لا تناله منغّصات النهار. وقصيدته العظمى عن تلك النقطة هي "النائمون"، ولعلّها من أكثر القصائد المهملة بين قصائده الستّ. في عام 1855، لم تكن هذه القصيدة، مثل بقية "أوراق العشب"، تحمل عنواناً، وفي عام 1865، ظهرت تحت اسم "قصيدة ليل" وفي عام 1860، كانت "مطاردات النوم". وكما هو الحال، فإنّ الفكرة الأولى لويتمان هي دائماً الأفضل، فالقصيدة هي حقاًّ "قصيدة ليل". ففي ولوجه إلى اللّيل، يجسّد ويتمان ذاته، بشكل لاواعٍ، كيسوع أميركي، وهي جرأة تكرّر لحظةً مفصليةً من الموت والانبعاث في "أغنية نفسي"، ولكن من الأفضل أن نبدأ بقصيدة "النائمون"، ونتحرّك عبر "أغنية نفسي"، باتجاه ويتمان الرّثائي.

نعلم أن ويتمان، بصفته نبيّاً دينياً أميركياً، كان يستجيبُ لمنبّه إمرسون، إضافة إلى التقاليد التي كان يمثّلها إمرسون، من تيارات هرطوقية، شرقية أو

غربية. وربّما كانت نقطةُ بدايته في عام 1854، مع مقالة إمرسون الشّهيرة "الشّاعر"، بإعلانها أنّ الشّعراء "آلهة محرّرون". وتسجّل الشّذرات المأخوذة من دفتر يومياته، وهي أولى المسوّدات لقصيدة "أغنية نفسي"، تماهياً أقوى مع صورة يسوع الأميركي، من شكلها النهائي المنقّح في المقطع الثامن والثلاثين، من القصيدة المنتهية:

"عبثاً انغرزت المسامير في كفّي.
أتذكّر صلبي وتتويجي الدّموي
أتذكّر السّاخرين والإهانات المقذعة،
الضّريحَ والكتّانَ الأبيض،
أنا على قيد الحياة في نيويورك وسان فرانسيسكو،
أقطعُ الشّوارع ثانيةً، بعد ألفي عام.
ليس بمقدور التقاليد وضع الحيوية في الكنائس،
إنها ليست حيّة، إنها آجُرٌّ ومعدن بارد،
أستطيع بناءها جيداً، وكذا أنت-:
الكتب ليست بشراً".



إنّ يسوع الدّين الأميركي ليس الإنسان المصلوب ولا إله الارتقاء، بل هو الإنسان المبعوث، الذي يُمضي أربعين يوماً مع تلامذته، أربعين يوماً يكاد لا يخبرنا عنها العهد الجديد أيّ شيء تقريباً. إنّ شاعر الخمسة عشر جزءاً أخيراً من "أغنية نفسي" هو التجسيد الأعظم في أدبنا للإنسان المبعوث. وقصيدة "النائمون" تمثّل حقبة ما قبل التاريخ لذاك الانبعاث، وهي تصوّر نسخة ويتمان عن غموض التقمّص، حيث ينصهر الإله-الإنسان بالشّخصية الشّعرية. والقصيدة تخاطب، بالضرورة، مثل كلّ نصوص ويتمان القوية، ما هو أكثر من ذلك، بما أنّ استحضار الانتقاء الرّوحاني غير ثابت، مع أنه، هنا أو هناك، غير بعيد عن ويتمان.

وأظنّ أن النقّاد لا يناقشون هذا الجانب لأنه يشكّل إحراجاً لهم، تماماً مثلما تصعب مناقشة إيروتيكية ويتمان الذّاتية. ولا توجد دلائل على الإطلاق أنّ ويتمان مارس أية علاقة جنسية إلاّ مع نفسه، استناداً إلى ما أفهمه من شعره وحياته معاً. ربما وجِدت محاولة واحدة فاشلة لبناء تلك العلاقة، وهي شاذّة على الأرجح، في شتاء عام 1859-1860. وقد اكتشف ويتمان عندئذ أنّ ترك جسده يلامس جسداً آخر هو كلّ ما يمكن تحمّله. مع ذلك، وبغضّ النظر عن عذاباته الجنسية والنفسية، المتمركزة ذاتياً، فإنه امتلك العبقرية والبطولة لكتابة قصائده الستّ الكبرى الطويلة. "النائمون" تحصي ثمَنَ تأكيد الموهبة، وهي من أكثر القصائد الويتمانية تأثّراً ببليك، رغم أنّ ويتمان لم يكن قد قرأ بليك بعد. ومثل بليك، ينتحل ويتمان الموقف الرؤيوي للنبي العبراني:

"أتسكّعُ في رؤياي طوال اللّيل،
أخطو خطوات خفيفة، بلا ضجّة،
أخطو وأتوقّف.

أنحني، بعينين مفتوحتين، فوق العيون المغمضة للنائمين،
متسكّعاً، مضطرباً، ضائعاً عن ذاتي، متناقضاً، مشوّشاً،
متمهّلاً، محدّقاً، منحنياً، متوقّفاً".

ورغم حالته، يواجه ويتمان النائمين، موتى أو لا موتى، سعداء أو متألّمين، ويحدِثُ الفرقَ في مصير المعذّبين:

"أقفُ في الظلمة، بعينين منكّستين، أمام الأشدّ ألماً،
والأكثر قلقاً،
أمرّرُ يديّ مواسياً، ذهاباً وإياباً، على بعدِ خطوات منهم،
المتعبون يغطسون في أسرّتهم، يغطّون في نومٍ عميق".

وبعد سلسلة مثيرة من حالات التقمّص، التي تهدّده ضمنياً، يبدأ المتكلّم في القصيدة بمكابدة إعادة الالتحام التي أتردّد في تأويلها وفقاً للمفاهيم الفرويدية،

فضلاً عن اليونغية. ثمة قوى خارج الذّات المستشرفة، تعمل على تقويتها أوّلاً، ثم تُغرقها، وبالتالي يخشى ويتمان على نفسه من الموت غرقاً، ويكابدها شبيهه، في المقطع الثالث من القصيدة، "سبّاحٌ هائلٌ وسيمٌ يسبح عارياً وسط أمواج البحر". هذا الإله الخرافي أو "العملاق الشّجاع" محاصرٌ في القصيدة الأصلية بمقطعين، حذفَهما ويتمان، لاحقاً، وهما حلقة حلمية يُرمى خلالها، عارياً وخجلاً، في العالم، مع اتحادٍ كابوسي بشخصية تشبه إبليس، وتبلغ ذروتهَا في محاكاة طريفة، قاتمة، للويثان الثلجي لهرمان ملفل:

"الآن الجسدُ الغامقُ الذي هو جسدُ الحوت،

يبدو جسدي،

باحتراس، أيّها الرّياضي! ورغم أنّي أرقدُ ناعساً،

وبطيئاً، لكنّ ضربات غلاصمي هي الموت".

إن التخيّلات التي تصورّه منبوذاً، تتبادل الأدوار مع قوى سلبية شيطانية، ونسق المكابدات والغوايات المرافقة لانتخاب الشّاعر كمخلّص. ويبدأ الشّطر الأخير والجميل من قصيدة ويتمان عن اللّيل بما يمكن أن يخدم كوصف للوحةٍ رسمها بليك:

"النائمون جميلون جداً، بينما يرقدون عراةً،

يعومون، يداً بيد، فوق الأرض برمّتها،

من الشّرق إلى الغرب، بينما يرقدون عراةً".

الكلمةُ السّحريةُ التي يستخدمُها ويتمان عن اللّيل هي "يمرّ"، والخلاص، بالنسبة إليه، يكمن في أن تكون ماراً. إنّ جميع النائمين المكتئبين يستيقظون في ما يشبه الانبعاث: "إنّهم يُمضون قوّةَ اللّيل وكيمياءَ اللّيل، يقظى". ومواجهاً الرؤيا، يمنحُ ويتمان قصيدتَه ونفسَه مصالحةً ملكيةً في الختام:

"أنا أيضاً أمرّ من اللّيل،

أمكثُ لبعض الوقت، أيّها اللّيل، لكنني أعودُ إليكَ

وأحبّكَ،
لماذا ينبغي أن أخشى منحَ نفسي إليكَ؟
أنا لستُ خائفاً، لطالما ترعرعتُ في حناياك،
أحبّ النهارَ الثريّ الراكضَ،
لكنني لا أهجرُ من ارتميتُ في حضنه طويلاً.
لا أعلم كيف أتيتُ من صلبكَ،
ولا أعلمُ أين أذهب معكَ،
لكنني أعلمُ أنني أجيءُ معافىً وأمضي معافىً.
سوف أتوقّفُ لوهلةٍ مع اللّيلِ، وأنهضُ في الموعدِ المحدّد،
سوف أُمضي النهارَ، كما ينبغي، آهٍ، يا أمّي،
وكما ينبغي أعودُ إليك".

اللّيلُ والأم، فقط، يُذكران هنا، لكنّ الموتَ متضمّنٌ في النسيج العامّ. وثمة تحفّظات ومخاوف ما تزال عالقة في هذا المقطع، ولكن كيف يمكن أن يكون عليه الحال بعكس ذلك؟ بمفردات الغنوصيين القدماء، التي يقاربها ويتمان هنا، فإنّ هاوية اللّيل هي سابقة على رمز الأم، والخلق المنبثق من الهاوية هو ما يؤلّفُ السّقوط. ومعترفاً بما هو أقلّ من المعرفة الكاملة، يخوض ويتمان المغامرة الواعية للموت الدّوري والانبعاث الدّوري. ومعرفته تستند إلى أنه جاء معافىً، وسوف يمضي معافىً، ثم سوف يُبعَث ثانيةً. إن المقارنة القاتمة لإيمان ويتمان المتأرجح يمكن عقدها مع إعلان لير اليائس لغلوسستر "ينبغي أن تكون صبوراً، لقد أتينا باكيين إلى هنا، / أنت تعرف، المرّة الأولى التي نتنفّسُ فيها هواءً نقياً، نبكي ونولول" و "حين نولد، نصرخ أننا أتينا/ إلى هذا المسرح العظيم من الحمقى". إنّ عاطفة ويتمان تكمن في أن معرفته غير المكتملة بعد ليست بعيدة كثيراً عن صرخات الملك لير التراجيدية. إنّ قصيدة "أغنية نفسي"، بدءاً من المقطع 38، تحاول أن تقدّم معرفة أكثر اكتمالاً. وفي المقطع 41 يبني

ويتمان على بصيرة دقيقة فحواها أنّ الآلهة جميعاً، بمن فيهم يهوه، كانوا يوماً ما
بشراً، مرتقين إلى مرتبة الإلحاد العليا:

"معظّماً ومادحاً أجيءُ،
متجاوزاً في مهارتي، منذ البدء، شيوخَ البلاغة الحذرين،
واهباً نفسي أبعاد الإله يهوه،
متقمّصاً صورةَ كرونوس، وابنه زيوس، وجدّه هرقل،
مبتاعاً نسخاً من إيزوريس، وإيزيس، وبيلوس، وبراهما، وبوذا،
وفي حقيبة أوراقي أضعُ مانيتو طليقاً، والله على ورقة،
مع أودين، وصاحبة الوجه القبيح ميكسيتيللي،
مع كلّ وثن وصورة، مقيّماً هؤلاء جميعاً كما يستحقّون،
ولن أمنحهم قيمة سنتٍ واحد أكثر،
معترفاً بأنّهم أحياء، وأدّوا واجباتِ أيّامهم".

قبالة هؤلاء، يعِد ويتمان بإنجاز واجبِ أيامه:

"ما فوق الطّبيعي، وبلا حساب، أنتظرُ وقتي
لأكونَ واحداً من المتفوّقين."

في المقطع الثالث والأربعين، يوضَعُ يسوعُ الجديد في سياق قبوله تعدّدية الآلهة، والمقاطع الختامية للقصيدة، ترمي جانباً أنواع القلق الرّوحي. وتجعل الشّذرات الواردة في دفتر يومياته طموحات ويتمان أكثر وضوحاً: "أنا أيضاً أنتظر وقتي لأصبح ربّاً، وأظنّ أنني سأقوم بصلاح مماثل، وأكون أكثر سخاءً وصفاءً". ولا توجد عبارة أكثر تطرّفاً من تلك التي وردت في دفتر يومياته، وأضحت المقطع التاسع والأربعين: "تقريباً هذا ما استحوذناه من الله، استحوذنا على الإنسان." إنّ ما أعلنه جوزيف سميث على أنه عقيدة مورمون عن الإنسان الذي يبلغ كمال الله، يتوصّل إليه بشكل مستقلّ في الفلسفة الهرمسية لويتمان.

إن نسخة ويتمان من الدّين الأميركي تعتمد على أهمّ منحىً مبتكر في "أغنية نفسي"، وتحديداً خرائطية من عناصر ثلاثة في داخل كلّ منا: الرّوح، والنفس، وأنا، أو ذاتي الحقيقية. أستخدم هنا مصطلحات ويتمان ذاتها، التي لا يمكن اختزالها إلى منظومات فرويدية أو سواها من المنظومات النفسية. إنّ تمييز ويتمان الأوّلي يقوم على الاختلاف بين الرّوح والنفس، حيث الرّوح، مثل الجسد، جزءٌ من الطّبيعة، وهي طبيعة معزولة، نوعاً ما. ويقصد ويتمان بالرّوح، الشّخصية، أو السّيرة، مقابل النفس، التي يقصد بها العاطفة أو الشّخص. الشّخصيةُ "تفعلُ" والشّخص "يتألّمُ"، حتى وإن كانت المعاناة ممتعة، مرتبطة بالعاطفة، رفيعة كانت أم منخفضة. ولذلك، حين يكتبُ "روحي" فإنه يقصدُ جانبَه المظلم، ذاك العنصر المغيّب أو المبُعَد، في طبيعتِهِ. وحين يكتب "نفسي" في عنوان "أغنية نفسي" فإنه يقصدُ ما يسمّيه والت ويتمان، الأميركي، وأحدُ المخشوشنين، الذكر المقتدر على نحو محسوس.

بيد أنّ نفس ويتمان، مثلما يعترف بحرّية، مقسومة إلى نصفين. ثمة أيضاً نفس أنثوية، مضمرة، يسمّيها "أنا الحقيقية" أو "نفسي"، ويماهي بينها وبين الرّباعي القويّ المؤلّف من اللّيل، والموت، والأمّ، والبحر. إنّ الرّوح الويتمانية هي الطبيعة المجهولة، أو نوع من العماء، في حين أنّ النفس العاتية هي قناع أو دور، وسلسلة متبدّلة لا تنتهي من التماهيات. بيد أنّ أناي الحقيقية، ذاتي أنا نفسي، ليست فقط فلكاً معروفة، بل هي مَلَكَة المعرفة، وشيء قريب من المقدرة الغنوصية للمعرفة، مثلما يكون المرء موضوع المعرفة.

إنّ ميثولوجيا ويتمان للرّوح، مع صورتين للذّات، تبدو متناغمة جدّاً، حتى وإن كانت معقّدة. كان يمكن أن يسمّي قصيدته الكبرى "أغنية الرّوح"، لكنه لم يستسلم لهذا الإغراء، كما أنه لم يعنونها "أنا الحقيقي". ثمة أغان عظيمة للذّات الحقيقية، أو أنا نفسي، كان قد كتبها ويتمان، ومنها "النائمون" و "بينما أتأرجحُ مع محيط الحياة". وحتى مرثية "اللّيلك" هي، على نحو عارم، أغنية الأنا الحقيقية، بالرّغم من أنّها تتحرك باتجاه ما تسمّيه "سيرة روحي"، أو بوح طبيعتي المجهولة.

في "أغنية نفسي"، قصيدته الأكثر طموحاً، يعطي ويتمان وصفَه الأكمل، وإن ظلّ غير مكتمل، للعلاقة بين روحه ونفسه، بوجهيها. إنها تبدأ بعبارة، "أحتفلُ بنفسي"، ويعني هنا أن بطله هو والت ويتمان، أو كما سمّى القصيدة في عام 1856، "قصيدة والت ويتمان، الأميركي". في بيته الرّابع، يدعو نفسه- دعوة يكرّرها في المقطع السادس، ولكن فقط بعد عبارة "أنا نفسي"، التي لا تدعو الرّوح أبداً، وتتلقّى تصويراً جميلاً في المقطع الخامس. غالباً ما أجد هذه الأبيات الأفضل في قصيدة "أغنية نفسي"، أو على الأقلّ، الأكثر إغواءً، وهي تمهّدُ الطريقَ أمام شخوص ت. إس. إليوت، وجون آشبري. هنا، كما يقول ويتمان فجأةً، أنا الحقيقي، وليس ويتمان المخشوشن:

"بعيداً عن الشدّ والسّحب، يقفُ هذا الذي أنا،
يقفُ مفتوناً، راضياً، متعاطفاً، عاطلاً، منسجماً،
ينظرُ إلى الأسفل، مشدودَ القامة، أو يحني ذراعاً
فوق راحةٍ ما غير ملموسة،
ناظراً، برأسٍ مائلة قليلاً، يترقّب بفضول ما سيحدثُ لاحقاً،
داخل اللّعبة وخارجها في آن، مراقباً ومتعجّباً لها".

منسحبةً من المنافسة، ومن دافع إيروسي سهل جدّاً، تقف الأنا الحقيقيةُ وحدها، لكنها ليست معزولة، وهي مطواعة في موقفها، على نحو لا يُصدّق، منفتحة على التلقائية، لكنها ليست منفصلة عنها، وهي لاعبٌ ومشجّعٌ في آن، كما هو الحال. والمقطع برمّته ساحرٌ، ويعلق طويلاً في الذّاكرة. لمرّة واحدة، لا يحاول ويتمان تجنّب حضورنا، ونبدأ بفهمه على نحو أفضل.

لكنّه يعتّمُ فهمَنا، بسرعة وقوّة، قائلاً: " أؤمنُ بكِ يا روحي، والآخر منّي يجب أن لا يكون عبداً لكِ، / ويجب أن لا تكوني عبداً للآخر".

إنّنا في مركز عبقرية ويتمان هنا، وهي العبقريةُ التي يتشاركُ فيها مع معلّمه، إمرسون. إنّ النفس المخشوشنة، القناع والت ويتمان، قادرة على إقامة

علاقات حرّة مع الرّوح أو الطبيعة المجهولة، بيد أنّ الآخر منّي، الأنا الحقيقي، أو الهرمسيّ، تتناهبُه نوازع إلى الدّخول فقط في علاقة عبدٍ بسيّد، مع الرّوح. تحتاجُ لغةُ ويتمان إلى قراءة متمعّنة جداً هنا، ومن الواضح أنّ شخص الشّاعر يخفي نازعاً مازوخياً باتجاه شخصيته التي لا يُسبَرُ غورها، ويمكن للشخصية، بدورها، أن تُجبر لتكون خادمةً للنفس المنفصلة، الحقيقية، المشيحة بوجهها، رغم أننا لا نعلم طبيعة العامل خلف ذاك الإجبار. إنّ ما في داخله يقبع داخل اللعبة وخارجها، في آن، ورغم ما يتحلّى به من وقفة حرّة، يحطّ من قدر نفسه أمام ما لا يعرفه، وتلك الطبيعة المغتربة يمكن أن تعاني احتقاراً معاكساً.

كلا الموقفين للرّوح رُفضا من قبل والت ويتمان، الشّاعر الأميركي، وكلا النموذجين من الاحتقار يتطرق إليهما الشّاعر في مكان آخر من القصيدة، في مقطعين عظيمين عن الأزمة الحادّة والحلّ الجزئي. يتبعُ اغتصاب الرّوح النسبي للأنا الحقيقية، في المقاطع 28-30، تعرُّض الرّوح للإهانة باتجاه الغيرية داخل النفس في المقطع 38. كلتا الأزمتين يُقصَدُ بهما المقارنة مع ما يشبه اتحاداً مجازياً بين الرّوح من جهة، والنفس، البرّانية، المخشوشنة، من جهة أخرى، في المقطع الخامس من القصيدة. يصوّر ويتمان عناقاً مستحيلاً في سخفه، لكنه لم يمنع العديد من المفسّرين الرّزينين من النظر إلى كوميديا الشّاعر حرفياً. من الغرابة، المثيرة للإعجاب، أن نتخيّل روحَ المرء وهي تتمسّكُ بلحية النفس، بيدٍ واحدة، بينما تبسط اليد الأخرى للإمساك بقدمي النفس. أما أين يربكُنا ويتمان جميعاً في دمجه الحرفيّ بالرّمزي فهو حين يستحضر الإيروتيكية الذّاتية. ثمة هذه الخاتمة المفاجئة للأنشودة الطريفة "التلقائي أنا":

"الرّاحة المطلقة، الصّفاء، الرّضى،
وهذه الباقة التي اقُتلعت عشوائياً من نفسي،
لقد قامت بواجبها- أرميها بلا اكتراث
لتسقطَ حيث تشاء".

والأكثر إدهاشاً هو الأزمة الأولى من "أغنية نفسي" حيث الصّورة، وربما الفعل المتجسّد ذاته، تتلخّص في استمناء ناجح، ولو على مضض. إنّ واحدة من المفارقات الراهنة العديدة في تلقّي ويتمان هي أنه مكرّس كشاعر مثليّ. من دون شك، إنّ دافعه الأعمق إيروتيكي، مثليّ، وقصائده عن العاطفة السّوية لم تقنع أحداً، بما في ذلك ويتمان نفسه. ولكن مهما يكن السبب، في شعره كما في حياته، فإنّ مزاجه الجنسي يقوم على الجماع الناقص. والصّورة الطاغية في شعره هي بعثرة بذور المرء فوق الأرض، بعد تحقّق اللّذة الجنسية. وأكثر من الشّعور المازوخي والسّادي، فإنّ المتعةَ الذّاتية تبدو آخر "تابو" غربي، على الأقلّ، في ما يتعلّق بالتجسيد الأدبي، مع ذلك، يعلن ويتمان حضورَها في بعضٍ من أعظم قصائده.

لو أنّ أحداً أعلن في عام 1855، أنّ الكاتب الأميركي، المعتمد في التقليد، قد ظهر توّاً في كتاب يُدعى "أوراق العشب" طُبِعَ بطريقة شعثاء، ولا موضوع له، سوى ذات الشّاعر، لكنّا عبّرنا عن شكّ جمّ. أن يكون شاعرنا القومي مبذّراً نرجسياً، أعلن ألوهيتَه في سلسلة من الأشعار النثرية، غير المقفّاة، وغير المعنونة، فهذا، على الأرجح، سيحرّك مشاعرنا، ويدفعنا إلى شيء من الشّفقة، في أحسن الأحوال. إنّ الشّاب هنري جيمس، على أيّ حال، الذي يمثّل جدلاً الحساسية النقدية الأكثر تنظيماً في ثقافتنا، راجَعَ "ضربات الطّبل" بعد عقدٍ من صدورها، وعبّر بثقة عن إقصائه لها، مشيراً إلى أنّ ويتمان، بما يمثّله من عقل نثري، لم يكن سوى أرنولد شوارزنيغر زمانه، كما هو الحال، رافعاً نفسه بفضل جهدٍ عضلي في محاولة يائسة لمعانقة السموّ الأدبي.

لكنّ جيمس ندمَ على ذلك، لاحقاً، ولم نكن لنفعل أفضل من جيمس، وكان يمكن أن نندم نحن أيضاً. الاستثناء الرّفيع الوحيد هو رالف والدو إمرسون، الذي وصله الكتاب، عبر البريد، فقرأه، وكتب إلى ويتمان يخبره بأنه أطلق إلى الدنيا أعظم عملٍ من الذّكاء والحكمة يؤلّفه أميركي حتّى الساعة. وما يزال حكم إمرسون صحيحاً. لقد كبر إمرسون في السنّ باكراً، وأضاف خصائص صعبة، لكنّ حكمه المبكّر يبقى النقطة العليا للنقد الأدبي الأميركي البراغماتي.

كان إمرسون يقدّم أفضل ما عنده، وكان هذا جيّداً حقاً، لكنّه أدرك على الفور أن هذا هو الشّاعر الذي تنبّأ بقدومه، والمسيح الأدبي، الذي وقف إلى جانبه بصفته إليجاه أو يوحنّا المعمدان:

"القوّةُ كلّها من نوعٍ واحد، وهي بمثابة مشاطرة مع طبيعة العالم. العقل المتوازي مع قوانين الطبيعة سوف يكون في قلب تيار الأحداث، وقوي مع قوّتها. الإنسان مصنوع من المادّة نفسها، التي تشكّل جوهر الأحداث، ويبدي تعاطفاً مع سير الأحداث، ويتنبّأ بها. وكل ما يحدث يصيُبه هو أوّلاً، وبالتالي تجده معادلاً لما يمكن أن يحدث".

أعتقد أنّ إمرسون كان محقّاً في انطباعه الأوّل عن ويتمان كشامان أو كساحر أميركي. السّاحر يكون بالضّرورة منشطر الذّات، غامضاً جنسياً، ويصعب تمييزه من الإلهيّ. وكساحر، فإنّ ويتمان متحوّل بلا انقطاع، وقادر على أن يكون في أمكنة متعدّدة في وقت واحد، وعارف بقضايا لم يكن ليعرفها والده، والتر ويتمان، ابن النجّار. نبدأ بقراءة ويتمان جيّداً حين نرى فيه عودة إلى بلاد "سكاثيا" القديمة، إلى رجال غرباء يشفون، وجوهرهم شيطاني، يعرفون أنفسهم أنّهم ممسوسون، أو يمتلكون ذاتاً سحرية أو عرفانية. هذا هو السّبب الذي يجعل ويتمان شاعر الدّين الأميركي حتّى يومنا هذا. حين أقرأ الإنجيل الغنوصي، القديم، للقدّيس توما، أجدُ نفسي مجبراً على التفكير في ويتمان، وحين أقرأ الترانيم الجنوبية المعمدانية عن المشي والتحدّث مع يسوع، يحضر إلى الذّهن أيضاً المنشقّ ويتمان. هذا هو ويتمان، كما يقول ريتشارد بورير، صاحب قصيدة "التوسّل الأخير"، هذا النصّ الغنائي الأميركي الذي يستحقّ أن يكون كتبه القدّيس يوحنا الصليب، وهو بكائية احتفالية أخرى لليل الرّوح البهيم:

"بحنوّ، في آخر المطاف،
من حيطانِ البيتِ القويّ المحصّن،
من قبضة الأقفال المتعالقة،
من بهو الأبواب المغلقة جيداً،

دعني أندفع كالنّسيم،
دعني أهبّ خلسةً،
وبمفتاحِ الخفّةِ أفتحُ الأقفالَ- بهمسة،
بحنوّ- لا تكن غير صبورٍ،
(قوية سطوتكَ أيّها الجسد الفاني،
قوية سطوتكَ، أيّها الحبّ.)"

إنه التوسّل الأخير، إذ حتّى السّاحر لا بدّ أن يعرف أنّ الشّكلَ الأخير للتغيير هو الموت. إنّ الرّوح، أو طبيعة المرء المجهولة، تفتح الأبوابَ أمام عناق الموت للذات الحقيقية. وكما في اللّيل البهيم ليوحنّا الصليب، فإنّ نموذج القصيدة الغنائية هو "نشيد الإنشاد" لسليمان، ردّدها ويتمان في مرثية "اللّيلك"، وبخاصة في أغنية الطائر المسمّاة أغنية الموت. مع ذلك، ما يزال الموت والأمّ هوية، وفي نهاية رؤيا ويتمان، فإنّ مصير الذّات الإيروتيكية، أن تعود إلى فلكها، وإلى مغامراتها مع روحها. وهذا يعني أنّ رومانس ويتمان المطلق هو مع ويتمان نفسه، ما يعيدنا إلى ما يمكن أن يشوّش بعضاً منّا، وهو إيروس الاستمتاع الذّاتي في شاعرنا القومي.

إنّ ملهمة الاستمناء لا تحظى بقيمة عليا بيننا، أو مع أيّ أحدٍ آخر، بحسب علمي، بيد أنّ الفضيحة الدائمة لويتمان تشكّل مكوّناً إيروتيكياً حيوياً. بل إنني أفترض أنّ كونية ويتمان، وقدرته الهائلة على تجاوز الحدود اللغوية، لم تحجبهما قط جنسانيتُهُ الشّاملة، بما في ذلك هذا المكوّن. يرفض شعر ويتمان الاعتراف بأية تمايزات جنسية، مثلما يرفضُ أية خطوط محصّنة، بين الإنساني والإلهي. ومن الواضح أنّ ويتمان، هذا الديموقراطي من التراب الحرّ لولاية نيوريوك في زمانه، هو حزب نفسه الدّائم، مثلما كان جون ميلتون يمثّل طائفةً بمفرده، لكنه، مثل ميلتون، كان يعرف كيف يحوّلُ مصطلحَه الفريد صوتاً ملائماً بشكل دائم.

إنّ قابلية ويتمان للدّخول في كنف التقليد تستند إلى مُنجزه في تغيير ما يمكن تسميته الصورة الأميركية للصوت. يمكن أن يسمع المرء صورة ويتمان للصّوت لدى همنغواي، ربّما من دون قصد من همنغواي، مثلما يسمعُها المرءُ لدى شعراء كثر، لا يجمعهم به أيّ شيء آخر. الصّوتُ الذي تربّى في الخلوة، جريحاً كان أم زاهداً، في أدبنا التخييلي، يميل إلى امتلاك إيقاعات ويتمانية. بالكاد يرغب ستيفنس أن تقوم المغنّيةُ، فتاته، في "كيويست" باستحضار ويتمان. ومع ذلك فإنّ قصيدته تنتهي على هذا النحو:

"غضبُ الصّانعِ في أن يصفّف كلمات البحر،
كلمات الأعمدة المعطّرة، المضاءة بنجوم خافتة،
كلمات أنفسنا، وكلمات أصولنا،
في تمايزات أكثر شبحية، وأصوات أشفّ".



إنّ كلمات الأعمدة المعطّرة تنتمي إلى كيتس، بينما كلمات البحر، وكلمات أنفسنا، وكلمات أصلنا، هي كلمات ويتمان، الذي كانت قصيدته "من مهدٍ يتأرجحُ بلا انقطاع"، تُسمّى في الأصل "كلمة من لَدُنِ البحر"، وهذه الكلمة هي الموت، الموت المقدّس والعقلاني. لا يمكنني أبداً أن أستوعب تماماً حقيقة أنّ ولاس ستيفنس، الذي ضاق ذرعاً بقناع ويتمان المتسكّع، المخشوشن، والت الأميركي، كان قد كتب أجمل قصيدة عرفان إلى ويتمان، يستطيع أيّ أدب تقديمها:

"في أقصى الجنوب تعبرُ شمسُ الخريف،
مثل وولت ويتمان سائراً على الشاّطئ المتورّد،
يغنّي وينشدُ للأشياء التي هي جزءٌ منه،
للكلمات التي كانت وستكون، للموتِ والنهارِ.
لا شيءَ نهائي، يغنيّ. لا أحد سيرى النهايةَ.
لحيتُه من نارٍ، وعصاهُ لهبٌ يقفزُ".

ستكونُ سعادةُ ويتمان كبيرةً لو قرأ هذا بوصفه استحضاراً مناسباً للقوّة الإمرسونية! يحشدُ ستيفنس كلّ شيء هنا: ويتمان كشمس الكوجرِ، خريفي ورثائي وعابر، رافضاً النهايات، وناكراً النهاية الموعودة. ولأنّه دائماً في الشّمس، في الغروب والشّروق، يغنّي وينشدُ الذّاتَ المنقسمةَ، والرّوح المجهولة، فإنّ ويتمان، بحسب ستيفنس، ليس ألوهةً، لكنّه يتلألأ باللّهب، الذي يتجاوزُ النارَ الطبيعيةَ. ومن دون أن يردّد، حقيقةً، صدى "الجزء والكلّ"، غازلاً الإنشادَ الذي يُنهي مرثيةَ "اللّيلك"، يلامسُ ستيفنس لحظاتها العميقة، الجامحة، وثقتها بأنه توجد حقّاً "استردادات اللّيل". لا أسمع أية سخرية في غبطة ستيفنس الاحتفالية، ولا أية إيديولوجيات، أو طاقات اجتماعية، تشقّ طريقها ذهاباً وإياباً. ما أسمعُهُ هو إيقاع الصّورة، صورة الصّوت، صوت يغنّي، ينشدُ، يعبرُ، في اقتناع مطلق بأنّ الأصل والنهاية، من أجل الحياة، يمكن يظلاّ منفصلين.

في شيخوخته، مسترجعاً ذكرياته مع معلّمه، ينقلُ ويتمان ملاحظةً مطمئِنة، أبداها إمرسون تجاهه، بأنه، في النهاية، سيأتي العالم إلى شاعر "أوراق العشب" لأنّه يجب أن يأتي إليه، لأنّه مدين له. ومهما تكن طبيعة لحظات سوء الفهم بين إمرسون وويتمان- وثمة الكثير منها- نتذكّر تلك النبوءة الدقيقة، حتّى ونحن نتذكّر ملاحظة ويتمان فوق قبر إمرسون: "رجلٌ عادل، يركّز على ذاته، شمولي المحبّة، وشمولي التفهّم، حصيف وواضح كالشّمس". ما يربطُ ويتمان بإمرسون هو أكثر جوهريةً من تلك التي تفرّق الاثنين، وقد التقطه ويتمان في صفة "الشمولية"، في صورة الشّمس كمدار مكتفٍ بذاته.

حكيم الدين الأميركي -إمرسون-، رغم كلّ ميله للتكتّم، كشَفَ عن نفسه كلّياً في كتاباته. إنّ شاعر الدين الأميركي -ويتمان-، صارخاً بأعلى صوته، معبّراً عن ثقته، تكتّم تقريباً على كلّ شيء. إنّ إمرسون كاتب حكمة، مثل نيتشه، وكيركيغارد، وفرويد، وسلفه مونتان. أما ويتمان فلم يكن، رغم ذكائه الحادّ، يمتلكُ أية حكمة ينقلها، ونحن لا نفتقدها. إنه يعطينا عذابه وانقسامه، وتلك الملَكَة الغريبة التي اسمها النفس، وهي العارفة وموضوع المعرفة، في آن واحد.

لا يمكنك أن تميّز بين الذّاتين، الأنطولوجية والبراغماتية، في أفضل شعره وبمعايير الديالكتيك القارّي، الذي ينبغي أن يرى حتى أفضل قصائده مفتقرة إلى التناغم، يجعلها سابقة لقصائد باوند "الكانتوات". ثمة علاقة معقّدة بين ويتمان وباوند، لكنّك لا تحصل على الكثير من الضوء بخصوص "أغنية نفسي" أو "اللّيلك" بإيجاد إرهاصات تشير إلى "الكانتوات"، في حين أنّ النظر إلى الخلف من "الأرض الخراب" و"ملاحظات باتجاه تخيّل أسمى"، سوف تضيء أكثر عن ويتمان، ولو جزئياً. ما يحلّ لدى ويتمان مكان الحكمة أو البصيرة الفلسفية هو ما يسمّيه بليك "الرؤيا". وبليك، بسبب كونه أكثر تطلّباً، مثلما يناسب شاعر مفتوناً بالقيامة أن يكون، قصد بالرؤيا برنامجاً لاستعادة الإنساني. أما رؤية ويتمان فأكثر تواضعاً، بالرغم مما تتسم به من براعة أميركية: إعادة اللحمة للذات الويتمانية هي بمثابة مشروع كافٍ. لكن المشروع ظلّ غير منتهٍ، وغير قابل للانتهاء. ولكنّ الربّ الأميركي، مثلما أفهمُ الدّين الأميركي، هو أيضاً غير منتهٍ، بما أنه مشروع آخر في سيرورة دائمة.

ينبغي للمرء أن يكون دائرياً في محاولة مركزة ويتمان، من أجل تقييم مركزيته المطلقة في التقليد الأدبي الأميركي. لدينا عدد لا بأس به من النسوة الشّاعرات، مثل ديكنسون، ومور، وبيشوب، وسوينسون. ولكن، حتى وإن انبثق عدد أكبر بيننا، فإنه لن يكون قادراً على زحزحة ويتمان، لأنه ككاتب، لم يكن ظاهرة ذكورية أكثر من شكسبير، أو هنري جيمس. يبدو لي أن شكسبير ثنائيّ الجنس، وجيمس خنثى، وويتمان، استمنائي، ولكن لا يوجد بين هؤلاء الثلاثة من هو مرتهن لجنس بعينه، أو منسجم مع ذكوريته. بعض الكتّاب العظام كانوا كذلك: ميلتون، وردزورث، ييتس، وفوق الجميع، دانتي. ويتحلّى هؤلاء بخصائص ليس من السّهل أن يقبلها نقّادنا النسويون المتطرّفون، وبعض تلك الخصائص ليست جميعها محبّبة. ولبعض الوقت، سيبقى هؤلاء الشّعراء الكبار مكشوفين لأنواعٍ جديدة من النقد الثقافي، لكنهم، بالتأكيد، سوف يعدّلون من هذا النقد.

تتجلّى قوّة التقليد المكرّس في الاستمرارية التي يبديها الكتاب الأقوياء. إنّ خصبهم لا نهاية له، لأنّهم يمثلون القلب والرأس، وليس الأعضاء التناسلية، أو

مزايا تتمتّعُ بها فئة بعينها أو عِرْق بعينه. يمكنك أن تحتجّ، إذا كنتَ تنوي ذلك، على سيرة دانتي أو ميلتون، لكنّهما الأقرب إلى الهشاشة حين يتعلّق الأمر باللّوغوس أو الوجدان. إنّ تروتسكي، المثقف الذي لم يكن تماماً غير ملتزم، رفض أن يعتبر "الكوميديا" لدانتي "مجرّد وثيقة تاريخية" وحثّ الكتّاب الرّوس على أن يروا "علاقة جمالية مباشرة" بين أنفسهم وقصيدة دانتي. ووفقاً لحكم تروتسكي، فإنّ قوّة عمل دانتي وزخمه، إضافة إلى فكره وعمق مشاعره، جعلت دانتي جوهرياً للكتّاب الماركسيين. إنّ العلاقة الجمالية المباشرة تفرضها علينا "الكوميديا الإلهية" و"الفردوس مفقوداً"- قصيدتان مسيحيتان، ربّما، لكنّ كلاً منهما تتحلّى بغرابة فريدة وبهاءٍ بربري (مثلما يعلّق إمبسون على قصيدة ميلتون)، لا يعادلُهُ أيّ شيء في الأدب.

إنّ ويتمان، مثلما رآه بالضّبط د. ه. لورانس، هو أعظم الشعراء الحداثيين، بين الشعراء الذين ولدوا في القرن التاسع عشر، وما بعده، ويشترك في سِمة الفرادة أو الغرابة، وحتى القوّة البربرية، التي استمرّت مع الكتّاب الأقوياء للعصر الديموقراطي: ويتمان، وتولستوي، وإبسن. وبالمقارنة مع الكتاب المركزيين لعصرنا الفوضوي- جويس، بروست، كافكا، بيكيت، نيرودا- يستدعي ويتمان ما هو غابر وقديم، مثله مثل إبسن وتولستوي. ثمة الكثير من البهرجة والبذخ في "أغنية نفسي" كما هو الحال، في عمل تولستوي "حاجي مراد" وعمل إبسن "بيير جاينت"، حتى أنه يصحّ أن ننعت الثلاثة بالأعمال الهومرية حقّاً، بالمقارنة مع رواية جويس "عوليس التي، بالرّغم من تسلّحها بتشابهات منظمة جيداً، هي أقرب إلى فلوبير منها إلى هوميروس. إنّ الأعمال الثلاثة "أغنية نفسي" و"حاجي مراد" و"بيير جاينت"، مثل مؤلّفيها، تتمتّع بقيمة بطولية، مهما كانت نقاط غموضها، ولحظات فشلها الطفولية. وآخيل، على كلّ حال، طفولي أيضاً، ورغم أنّ أوديسيوس ناضج بالتأكيد، لكنّه لا يبدو الأكبر سنّاً بين الإغريق، بينما شخصية جويس، بولدي، الذي لم يبلغ بعد منتصف العمر، يبدو أكبر سنّاً. بألفي عام، من أي شخص آخر في دبلن.

البطل في قصيدة "أغنية نفسي" هو حقّاً يشبه إمرسون، الذي قال عنه، بشكل رائع، المعجب به نيتشه: "لا يعلم كم بلغ من العمر حتى الآن، أو إلى متى سيبقى شابّاً". إنّ نيتشه يعاني جمالياً، وياللحسرة، حين نقرأ "أغنية نفسي" و"هكذا تكلّم زرادشت" جنباً إلى جنب. بالمقارنة مع حماسيات ويتمان، فإنّ مقاطع زرادشت تعاني بسبب أنّ نيتشه يعرف توّاً كم بلغ من العمر، ومتأكّد كم من الوقت سيحاول امتلاكه لكي يظلّ شاباً. فأن يعيش كأنّ الحياةَ صباحٌ دائم باستمرار، هو مسعى جمالي، محفوف بالمخاطر، وقد أغرق زرادشت، ولم يبق له أثر. أحياناً، يلعب والت في "أغنية نفسي" دور آدم في الصباح، لكنه في كثير من الأحيان، نراه طاعناً في السنّ، عن سابق قصد، مثل المتاهة واللّيل.

من إمرسون، تعلّم ويتمان الفكرة الصعبة القائلة بأنّ الشاعر الأميركي الذي سيأتي لا بدّ أن يكون المسمّي واللامسمّي، معاً، لكلّ شيء يصادفه. وفي مواجهة هذا المأزق الديالكتيكي، اختار ويتمان، بنباهة عالية، التملّص كنمطٍ له: رفض، بكلّ بساطة، أن يسمّي أيّ شيء أو لا يسمّي أيّ شيء. في حين أنّ إميلي ديكنسون، التي كانت علاقتها بإمرسون أكثر عمقاً حتّى، ابتكرت فنّاً لنفسها، بلغ درجة الكمال، في كيف تسمّي وتعيدُ التسمية. بيد أنّ قواها المعرفية، حسبما أعرف، لا يماثلها شيءٌ في الأدب التخييلي الغربي، منذ شكسبير. لقد امتلك ويتمان ذهناً متوقّداً، ماكراً وخصباً، لكنه، على غرار تينيسون (الذي يكنّ له الإعجاب) لم يتمتّع بأية أصالة معرفية. ما كان أصيلاً حقّاً لديه يقع في مكان آخر: ابتكارات على صعيد الشّكل، والموقف، والأسلوب، والخرائطية النفسية، والمنظور الرؤيوي. وكما لدى تينيسون، ما كان يهمّ أكثر من سواه بالنسبة إلى ويتمان هو خاصّية كَرْبه، الذي يستندُ إليه جُلُّ شعره. الكَرْبُ أنتج الأزمتين في "أغنية نفسي" في المقطع الثامن والعشرين والثامن والثلاثين، الأولى جنسية، وبالتالي استمنائية، والثانية دينية، ويسوعية، ولكن باختلافٍ أميركي.

إنّ الشّذرات الأولى في دفتر ملاحظاته، التي شكّلت نقطة انطلاق لقصيدة "أغنية نفسي" وعبور ويتمان باتجاه صوته الشّعري، تضمّ مسوّدةَ ما سيصبحُ

لاحقاً المقطع الثامن والثلاثين. إنّ صورة "رأس اليابسة"، التي تَرِدُ في النسختين، تبدو لي العلامة الجوهرية لانبثاق ويتمان كشاعر. رأس اليابسة، في التسمية الشائعة، هو النتوء البحري، ويمتدّ فوق الماء وخارجه، ويشكّل نقطة خطر ضدّ سقوط حرّ. إنّ ويتمان يسمّيه ولا يسمّيه، كالعادة، يجعل رأس اليابسة استعارةً لعلاقتهِ التضاديّة بهويّته الجنسية، كما هنا، في دفتر ملاحظاته، حيث ضمير الغائب (it) ليس سوى لمستِه، لمسته وحده:

"أحضرت البقيةَ معها، والجميعُ يقف على رأس اليابسة،
يسخرون منّي،
تركوني للمسة، وأخذوا أمكنتهم فوق رأس اليابسة.
الحرّاس هجروا كلّ جزءٍ مني،
تركوني عاجزاً أمام شلاّل اللمسة،
جميعهم أتوا إلى رأس اليابسة ليشهدوا ضدّي-.
أهيمُ ثملاً أترنّحُ،
استولى عليّ الخونةُ،
أتحدّث هاذياً، فأنا فقدتُ عقلي بالتأكيد،
أنا نفسي الخائن الأكبر.
أنا نفسي ذهبتُ أولاً إلى رأس اليابسة".

تضيف "أغنية نفسي" إلى السّطر الأخير: "حملتني يداي إلى هناك". أمّا لمَ لم يخاطب النقد صورة الاستمناء لدى ويتمان، فليس لديّ أدنى فكرة. لاحظ ريتشارد تيس وكينيث بيرك هذا قبلي، وقد تأمّلتُ بذلك مرّات عديدة. إن حواسّ ويتمان، باستثناء اللّمس، هجرته، وتقفُ على رأس اليابسة تسخرُ منه لتشهدَ ضدّه، بل تتحالفُ مع اللّمس ضدّه. مع ذلك، إنّ الحواسّ الغادرة تقلّد ويتمان، حيث سبقته إلى رأس اليابسة.

أيّ ويتمان هذا "أنا ... نفسي؟" ولماذا رأس اليابسة؟ لا بدّ أنها "أنا نفسي

أو "أنا الحقيقي" تذلّ نفسَها أمام الآخر، تلك الرّوح المجهولة، بينما نرى أنّ رأس اليابسة، التي ترتفع فوق المياه الأمومية، هي حسيّة بما يكفي. بالرغم من أنه يحتفل بغبطة الجنسانية الذكورية، فإنّ ويتمان يتصوّر العملية الجنسية مكاناً للخطر بسقطة محضة نحو الموت، والأمّ والمحيط، واللّيل البدائي. جيرارد مانلي هوبكينز، في فرار كامل من تقوقعه الجنسي حول نفسه، علّق على قُربِ روحِهِ من روحِ ويتمان، وعبّر عن إعجابه بإيقاعية ومفردات بعض المقاطع في "أغنية نفسي"، وأشار، بوعي أو بدون وعي، إلى مقطع في قصيدة "النائمون" ("إلى الأمام نتقدّم! عصابة سعيدة من الحرّاس السّود") عن "عصابة سعيدة" من الغيوم في مستهلّ قصيدته بعنوان "تلك الطبيعة نار هيراقليطية ومن سعادة الانبعاث".

في واحدة من أعمق سونيتّاته "لا الأسوأ، ثمّة لا أحد"، يرسم هوبكينز استعارة "جُروف السّقوط" التي تستعيدُ شيئاً من كَرْبِ ويتمان في "رأس اليابسة"، ولكن مع إشارة جنسية مضمرة "آه، العقل، للعقل جبالٌ، جروفٌ للسّقوط/ مذعورة، محضة، لا يسبرُ غورَها إنسان". العقل، عند ويتمان، يجدُ جُرُفَه من السّقوط في رأس اليابسة، كعلامة على المبالغة النفسية، التي يمجّدها ويخافها ويتمان. إنّها نقلة إمرسونية، من جانب ويتمان، أن يحوّل وساوسه الشّخصية إلى مصادر قوّة شعرية، وصورة رأس اليابسة تحوّل عاطفة الاستمناء إلى نبل جمالي. يمكن أن يقارن المرء هنا ويتمان بنورمان مايلر، الذي، مثل ألن غينسبرغ، ينبثق أكثر من هنري ميللر، وليس ويتمان. إنّ الرّمز الذي يستخدمه مايلر للاستمناء هو "قصفُ نفسك" وهي أقلّ جمالاً كصورة من استعارة احتمال السّقوط من أعلى رأس اليابسة، كما أنها تصطدم مع احتفال ويتمان بفعلٍ استمنائي، كامل وناجح. لا يقف ويتمان على رأس اليابسة إلاّ حين وصوله إلى الذّروة، ويحتفل، بعد ذلك، بمناظر ذكورية باهرة، يستحضرها. ومثل إلهٍ مصري عتيق، يبتكر ويتمان عالماً من خلال الاستمناء، مع ذلك، نجد أن أراضيه المتقدّمة هي أكثر ديمومةً من غلالها.

وتبدو الأزمة أكثر حساسيةً في المقطع 38، حيث يكابد ويتمان ألمَ التماهي المبالغ فيه مع المنبوذين في الإنسانية، ويصرخ ضدّ محاولته التوبة عن أيّ أحد: "كفى! كفى! كفى! لسبب ما أخذتني الدهشة. لا تقترب! امنحني وقتاً قليلاً ...

". لكنّه يستعيد وعيه بقوة مدهشة، رغم المرارة المرعبة التي يصبّها على عاطفته، معاناة الأنا نفسها كقناع ليسوع أميركي: "علّني أستطيعُ أن أنظر إلى صلبي وتتويجي الدموي بعينٍ نزيهة!" وحين ينهض، "والقيود تنحلّ عني"، يعطينا الشّاعر التجلّي الأدبي الحاسم، لشغف الدّين الأميركي بالبعث، في واحدٍ من أكثر مقاطع ويتمان قوّةً:

"أمشي قُدُماً، مسلّحاً بقوّة عُليا،

في موكبٍ جماهيري لا ينتهي،

نطوّفُ برّاً وبحراً، ونجتازُ كلّ الحدود،

طقوسُنا السّريعةُ المقدّسةُ، تعمّ الأرضَ بأسرها،

براعُمنا التي نرتديها على قبّعاتنا هي

نماءُ آلافٍ من السنين".

إنّ ويتمان إنسانوي بدرجة عالية، حتى أنّ السّخرية، هنا، لا يمكن أن لا تكون محسوبة، ومع ذلك تبقى عصيّة على الفهم. إنّ شاعر "أغنية نفسي"، هو بمثابة يسوع، و"واحدٌ من حشد العامّة، اللاّمتناهي". إنّ الصورة تقتربُ من انبعاث أميركي عامّ، حيث البراعم الواعدة فيه تُزهرُ لأزمنةٍ سحيقة. "كانت تلك هزيمة عظيمة"، هذا ما قاله إمرسون عن معركة غولغوثا، ثم أضاف" "إننا كأميركيين، نطالبُ بالنصر، نصر الحواس والرّوح". تحتفل "أغنية نفسي" بفكرة البعث، بوصفها نصراً أميركياً عظيماً، وتحديداً بروح إمرسونية. في مقالته "خطاب مدرسة اللاّهوت" كان إمرسون قد أعلن أنّ يسوع "رأى الله يتجسّد في الإنسان، ويستمرّ دائماً في الاستحواذ على عالمه". هذا الاستمرار يضخّمه ويتمان في شكل سير باتجاه الأمام، مسلّحاً بقوة عُليا، على نمط الدين الأميركي في مقاربة الولايات المتحدة نفسها كقصيدة عظمى، أو كبعث عام.

هذا هو الرّبع الأخير، المدهش، من "أغنية نفسي"، مجسّداً قصيدة البعث أو النشور، التي لا تنتظر حكماً نهائياً، ولا أيام النهاية. مورموني، ومعمداني جنوبي، ومعمداني أسود، ومؤمن بعيد الحصاد، بغضّ النظر عن القناعة أو

العقيدة، أو عاشق دنيوي للشعر- جميعنا أحرار في أن نماهي بين ويتمان صاحب الأبيات الثلاثية، الإعجازية، النهائية، في "أغنية نفسي" وبين يسوع الأميركي الذي يمشي معه الأميركي ويتكلّم، خلال الأربعين يوماً، الممتدة دوماً، بين البعث والارتقاء:

"قد لا تعرفُ من أنا أو تدركُ ما أقصد،
لكنّني سأكونُ عافيةً لكَ، مع ذلك،
أنقّي وأقوّي دمَكَ.
إن فشلتَ بإحضاري في المرّة الأولى، لا تجزع،
وإن ضيّعتني في مكانٍ، ابحثْ عنّي في آخر،
سأكونُ متوقفاً، في بقعةٍ ما، أنتظرُ قدومكَ".

ربّما كان ويتمان، مثل جميع الكتّاب العظام، صدفة تاريخية. وربّما لا يوجد ما يُسمّى صُدفة، وأنّ كلّ شيء، بما في ذلك ما نعتبره عملاً فنّياً عظيماً، مقرّرٌ مسبقاً. لكنّ التاريخ هو أكثر من تاريخ صراع الطبقات، أو تاريخ قمع عِرقي، أو عنف صراع الجنسين. إنّ صيغة "شكسبير يصنعُ تاريخاً"، تبدو لي أكثر فائدةً، من صيغة "التاريخ يصنعُ شكسبيراً". لم يعد التاريخ إلهاً أو خالقاً للكون، أكثر من اللغة، فشكسبير، ككاتب، هو نوع من إله. يشغل شكسبير مركزَ التقليد الغربي لأنه يبدّلُ المعرفةَ من خلال تغييره تمثيل المعرفة. وويتمان يشغل مركزَ التقليد الأميركي لأنّه يبدّل الذات الأميركية، والدين الأميركي من خلال تغيير تمثيل ذواتنا غير الرسمية، وديننا ما بعد المسيحي، ولو كان خافياً.

إنّ القراءة السياسية لشكسبير لا بدّ أن تكون أقلّ إمتاعاً من القراءة الشكسبيرية للسياسة، مثلما أنّ القراءة الشكسبيرية لفرويد هي أكثر فائدةً من الاختزالات الفرويدية لشكسبير. ويجب الاعتراف بأنّ ويتمان ليس بشكسبير أو ميلتون أو دانتي، لكن يمكن مقارنته بقوة بأيّ شاعرٍ غربي من غوته وردزورث حتّى الوقت الرّاهن.

ما الذي يعنيه أن تكتب قصيدة عن مناخنا، أو عن أيّ مناخ آخر؟ غوته، الذي كان مقروءاً، على نطاق واسع، خلال القرن التاسع عشر، يكاد لا يُقرأ حالياً خارج ألمانيا. معِ ذلك، كتب غوته، أكثر من أيّ شاعر آخر ناطق بالألمانية، قصائدَ مناخِهِ. إنّ ويتمان، المقروء منذ البداية، يظلّ شخصية عالمية حتى الآن، ولكن هل يمكن أن يصبح حبيس لغته، مثل غوته؟ إنّ منزلة ويتمان المتفرّدة كشاعر للدّين الأميركي تبدو متناقضة مع صلاحيته الأزلية خارج الحدود القومية، ولكن يتذكّر المرء أن غوته الشّاب لم يكن أقلّ من مسيح في نظر معاصريه. يساورني شكّ في أنه إذا ابتكرنا مركزاً للتقليد القومي فهذا يعني أن نضمن تيّاراً دائماً داخل اللّغة، لكنّ التميّز خارج لغةٍ بعينها أمرٌ نادر جداً كظاهرة دائمة. يمكن أن تخبو جمرة ويتمان في الخارج، لكنّها، كما أعتقد، لن تخبو أبداً في هذه الولايات. لقد خرج شاعر "أوراق العشب" من عائلة يائسة، مثقلة بالاكتئاب والعواطف القاتمة، ومسكونة بالجنّ والأشباح. ولأنه يمثّل معجزةَ البقاء، يبدو أن ويتمان كان يعلم بأنّ موهبته الشعرية تعتمد على الانفتاح على العذاب العائلي.

النسخة الثانية من "أوراق العشب"، 1856، تحتوي على قصيدة واحدة جديدة، تُعرف الآن بـ"سفينة بروكلين العابرة"، واسمها الأصلي "قصيدة الشمس الغاربة"، تملك تلك الميزة في كونها من القصائد المفضّلة لثورو من بين أعمال ويتمان، وهي نواة لعملِ هارت كرين "الجسر"، 1930، حيث الحضور العظيم لجسر بروكلين يستبدل سفينة الشّحن، بروكلين-مانهاتن، في عصر ويتمان، وهو استبدال إجرائي ورمزي. إنّ قصيدة الشّمس الغاربة، مثل "أغنية نفسي"، هي، جوهرياً، احتفالية، لكنّ شطرها السّادس يُعتبر من أكثر فورنات ويتمان سلبيةً عن النفس:

"ليس فقط عليك وحدك تهبطُ اللفائفُ الدّكناء،

الظلامُ يرمي لفائفَه عليّ أنا أيضاً،

بدا لي أفضل ما فعلتُه سديمياً ومحيّراً،

أفكاري العظيمة كما حسبتُها،

ألم تكن، في الواقع، هامشيةً؟

لست وحدكَ من يعرف ماذا يعني
أن يكون المرءُ شريراً،
أنا أيضاً عقدتُ العقدةَ القديمةَ للتناقض".

الاحتفالُ والكَرْبُ يعيشان جنباً إلى جنب لدى العديد من الشعراء الكبار، لكنّ الاحتفال الذّاتي والكَرْب الذّاتي نقيضان مفزعان، وحاضران أبداً في شعر ويتمان. ومراثي الذات هذه هي الجنس الأدبي المركزي في الشّعر الأميركي، بسبب نموذج ويتمان، واللّغز ليس لماذا ابتدعها ويتمان، بل لماذا انتشرت من بعده بشكل لا مناص منه. القصيدتان العظيمتان من "شطح بحري" التي كلّلت النسخة الثالثة من "أوراق العشب"، 1860، "من مهدٍ يتأرجحُ بلا انقطاع" و"بينما أتأرجحُ مع محيط الحياة" ولّدتا خلفهما ذرّية متنوّعة من القصائد، مثل قصيدة إليوت "تعويضات إنقاذ جافّة"، وقصيدة ستيفنس "فكرة النظام في كيويست" و قصيدة إليزابيث بيشوب "نهاية آذار"، وقصيدة جون آشبري "موجة" و قصيدة أمونز "خليج كورسونز". وبما أنّ موضوعي الرئيس هو التقليد فإنّ السؤال النقدي المهمّ بالنسبة إليّ هو ما الذي يجعل هاتين القصيدتين مركزيتين.

جزءٌ من الجواب يكمن في الهسيس المتناغم للبحر، المنبعث من كلمة "موت" في قصيدة "من مهدٍ يتأرجح"، بما أنّ أيّ تأمّل في الموت، في أدبنا القومي، ينبغي أن يحيل دوماً على والت ويتمان. اللّيل، والموت، والأم، والبحر تجتمع مظفّرة في "من مهدٍ يتأرجح" لكنها رموز قُمِعت وكُتِمت في قصيدة "بينما أتأرجح مع محيط الحياة"، أقوى القصيدتين. وإذ تقتفي قصيدة "من مهدٍ يتأرجح" تجسُّدَ الشّخصية الشعرية لدى ويتمان، تُمثِّل قصيدة "بينما أتأرجحُ"، ببعض الميلان، أزمة شخصية غامضة ومبرّحة، يبدو أنّ ويتمان عاناها في شتاء 1859- 1860. ولأنها كانت، جدلاً، أزمة جنسية، فإنّ الإحساس بالإخفاق يملأ قصيدة "بينما أتأرجحُ" بعاطفة جديدة، أكثر غنىً من أية عاطفة أخرى لدى ويتمان. لا شيء لديه، قبل مرثية "اللّيلك"، استطاع أن يعبّر عن عائلة الرّومانس الأميركية مثل تلك اللحظة الفائقة حين يسقطُ في كَرْبٍ على الشّاطئ ويبتكرُ، من تلك الحركة، صورتَنا الأقوى للتصالح مع الأب:

"أرمي نفسي في حضنكَ يا أبي
أتمسّكَ بك جيّداً كي لا تتخلّى عنيّ،
أضمّكَ بقوّة حتّى تقول لي شيئاً.
قبّلني يا أبي،
المسني بشفتيكَ مثلما ألمسُ من أحبّ،
اهمسْ لي، وأنا أضمّكَ قريباً من قلبي،
سرّ الهمهمةِ التي أحسدُ".

إنّ سرّ همهمة المحيط، والأنين الأمومي، يعني أنه، برغم حدّة المدّ والجزر، يعود الجريانُ دائماً. هذا بالنسبة إلى ويتمان، بمثابة سرّ ديني، وجزء من معرفة خفيّة، تكون فيها النفس هي موضوع المعرفة. وقد امتلكَ ويتمان فهماً عميقاً بأنّ بلده يحتاجُ إلى دين يخصّه مثلما يحتاج إلى أدبٍ يخصّه. جزء، على الأقلّ، من احتلاله مركز التقليد الأميركي يتعلّق بدوره ومنزلته، اللذين لم يتمّ الاعتراف بهما بعد، كشاعر قومي ديني. إنّ حكماء وفقهاء الدين الأميركي يضمّون تنويعةً غريبةً جدّاً: رالف والدو إمرسون، والنبيّ المورموني جوزيف سميث، والرؤيوي المتأخّر للمعمدانيين الجنوبيين إدغار يونغ موليتز، ووليام جيمس، وغلين هارمون وايت الذي أسّس منظمة أتباع اليوم السّابع، وهوراس بوشنيل عالم اللاّهوت الأكثر صقلاً بين اللاّهوتيين الأميركيين.

إنّ شاعر الدين الأميركي شخصٌ وحيدٌ، حتىّ عندما يصرّ على وصف نفسه بالجمهرة. وحين يمشي بصحبة أحد، يكون إمّا مع يسوع أو الموت:

"وحيدٌ في منتصف اللّيل في باحة داري الخلفية،
أفكاري غادرتني منذ قليل،
أمشي فوق التلال العتيقة في يهودا
بصحبة إلهٍ لطيفٍ جميل".

هذه التلال العتيقة هي من يهودا، لكنها في أميركا، مثل السبخة الظلّية حين يسمع ويتمان أغنية الطّائر الناسك في مرثية "اللّيلك". يغني الطّائر ترنيمة الموت، ويشي بمصالحة يتحطّم رمزياً على إثرها تابو سِفاح الأمّ. إنّ ويتمان شاعر دينيّ عظيم، رغم أنّ الدين هو الدين الأميركي، وليس المسيحية، تماماً مثلما أنّ ما ورائية إمرسون هي ما بعد مسيحية. إنّ لويتمان، مثل ثورو، لمسةَ النصّ الهندي "باهافاد غيتا"، لكن تتوسّط الرؤيا الهندوسيةَ هرمسيةٌ غربيةٌ مع عناصر غنوصيّة وأفلاطونية جديدة.

المعرفة، لدى ويتمان تُسمّى "تدويناً" أو "الإبقاء على مدوّنة" وهذه مرتبطة بإيروتيكا ذاتية وبكتابة القصائد. وحين يدوّنُ ويتمان، يذكّر نفسَه، على خطى إمرسون، بأنه ليس جزءاً من الخلق. يصبح "التدوين" استعارة ويتمان عن المعرفة، تلك المعرفة الأزلية عن الدين الأميركي. وباستعارة ممتدّة، فإنّ تدوين ويتمان هو بمثابة رمز رفيع مؤسّس لسِمَة التقليد، ويساهم في مركَزَةِ أدبنا القومي. لقد فهم هارت كرين هذا، في استحضاره لويتمان في كانتو "كيب هاترز" من كتاب "الجسر": "آه، صاعداً من عالم الموتى/ تجلبُ التدوينَ، واتفاقيةً جديدةً، / عن الأخوّة الحيةّ!" والميثاق الجديد في رؤيا كرين الجديدة أورفيه، فيما يمثّل "التدوين" بديلاً من يوريدايس. إنّ تأويل كرين لويتمان الرثائي يبدو لي أمراً لا يُضاهى، لأنّ التدوين هو حقّاً ما أحضرهُ شاعر "حين أزهرَ اللّيلكُ أخيراً على فناء الباب" من هبوطه إلى الموت، ولكن فقط بعد أن قدّم شارة التدوين إلى تابوت الرئيس لينكولن:

"هنا، التابوتُ الذي يمرّ بتؤدة،
أعطيكَ غصني من اللّيلك".



القول المأثور الثاني والأربعون، ليسوع في إنجيل توما، الغنوصي، هو "كُنْ عابِراً". ربما كان يسوع يخبر تلامذته بأن يكونوا متسكّعين مثل الحكماء الإغريق، لكنني أفضّل قراءة أكثر ويتمانيةً. "العبور" هو الاستعارة اللفظية التي تدلّ على مرثية "اللّيلك"، حيث "التدوين" يشكّل دلالتها الجوهرية، وما هي إلا عبقرية

قصيدة ويتمان أن تقدّم المعرفة كنوع من عبور، وارتحال أو استجواب، تدوّن من خلاله الجوّانية في أتمّ صورها:

"مع ذلك، كلٌّ يحافظُ على الكلّ، استخلاصاتُ اللّيل،
الأغنية، والترنيمة العجيبة للعصفور البنّي،
الترنيمة المدوّنة، الصّدى المنبعث في روحي،
مع النجمة المشعّة، الكابية، بملامح يغطّيها الأسى،
مع المتمسّكين يمسكون يدي مقترباً من نداء العصفور،
رفاقٌ لي وأنا في الوسط، محافظاً أبداً على ذكراهم،
من أجل الموتى الذين أحببتُ كثيراً،
من أجل الرّوح الأكثر حكمةً وحلاوةً، لأراضيّ وأيامي-
وهذه من أجله،
الليلكُ والنجمةُ والعصفورُ، متواشجة مع ترنيمة روحي.
هناك في الصنوبر العَطِر، وأشجار الأرز، غامضة ورمادية".

هذه القفلة الاستثنائية، الأجمل ربّما في شعر ويتمان، أو في الشّعر الأميركي، منسوجة بحذق كبير من خيوط متعدّدة من المجاز التي شكّلت جوهر القصيدة. إنّها تجمعُ رموز المرثية المهيمنة. جُلُّ شعر ويتمان الرئيسي يحضرُ هنا، حتى عندما ينشد الشاعر بثقة تدويناً يتطابق مع مركزيته المنتمية إلى التقليد.

إذا تأمّلت الكتّاب الأميركيين الكبار، فإنّك ستتذكّر، على الأرجح، بين الرّوائيين، ملفل، وهوثورن، وتوين، وجيمس، وكاثر، ودرايزر، وفولكنر، وهمنغواي، وفيتزجيرالد. ويمكن أن أضمّ إليهم ناثينال ويست، ورالف إليسون، وثوماس بينشون، وفلانري أوكنور، وفيليب روث. والشّعراء الأكثر أهميةً يبدأ موكبهم مع ويتمان، وديكنسون، ويضمّون فروست، وستيفنس، ومور، وإليوت، وكرين، وربّما باوند ووليام كارلوس وليامز. ومن الشّخصيات الشّعرية

الراهنة، أصنّف روبرت بن وورن، وثيودور روثكه، وإليزابيث بيشوب، وجيمس ميريل وجون آشبري، وأمّونز، ومي سوينسون. والمسرحيون أقلّ توهّجاً: يوجين أونيل يوفّر لنا الآن قراءة غير مُرضية، وربما يربح تينسي وليامز مع مرور الوقت. وأبرز كتّاب المقالة لدينا إمرسون وثورو، ولم يتمكّن أيّ كاتب من أن يضاهيهما. وإدغار بو مقبول عالمياً بشكل كبير، ولا يمكن استثناؤه، رغم أنّ كتاباته، فظائعية، بالإجمال.

من بين هؤلاء الكتّاب الثلاثين، (ويمكن أن تضيف من تشاء)، لا يوجد شكّ في من يملك التأثير الأكبر، داخل الوطن وخارجه. ربما كان إليوت وفولكنر أقرب أنداد ويتمان، في تأثيرهما في الكتّاب الآخرين، لكنّهما لا يمتلكان القيمة نفسها عالمياً. ويمتلك جيمس و ديكنسون فرادة جمالية تعادل فرادة ويتمان، لكنّهما لا يستطيعان أن يتنافسا مع كونيّته. والأدب الأميركي في الخارج هو دائماً، وأوّلاً، ويتمان، سواء في أميركا الناطقة بالإسبانية، أو اليابان وروسيا أو إفريقيا. وهنا أودّ أن أشير إلى تأثير ويتمان في شاعرين اثنين، هما د. ه. لورانس، وبابلو نيرودا.

يمكن اعتبار نيرودا مركزَ التقليد في أدب أميركا اللاّتينية. أما لورانس فإنّه، على الرغم من أنّه لم يعد دارجاً الآن في عصرنا الذي تسيطر عليه الدوغمائيات الاجتماعية، يظلّ دائماً روائياً وشاعراً وكاتب مقالة، وفي الحقيقة، نبيّاً، وسوف يعودُ تأثيره ومجده على الدوام. ومثل شللي، وهاردي من قبله، يواظب لورانس على دفن مشيّعيه، مثلما دفن ويتمان أجيالاً متعدّدة من المشيّعيين الإقصائيين.

لقد رأى لورانس أنّ ويتمان يمتلك هالةً كتلك التي يغدقها أتباع مورمون على بريغهام يونغ، موسى الأميركي. والصورة التي يرسمها لورانس لموسى المجازي سوف تسعدُ ويتمان:

"ويتمان، الشّاعر العظيم، يعني الكثير لي. ويتمان، ذاك الشّخص الذي ينطلق إلى المقدمة. ويتمان، ذاك الرائد. وحده ويتمان. لا يوجد روّاد إنكليز أو فرنسيون. لا يوجد شعراء أوروبيون روّاد. في أوروبا، من كانوا يريدون أن

يكونوا روّاداً ليسوا سوى مجدّدين. والشّيء ذاته في أميركا. أمام ويتمان، لا شيء. أمام جميع الشّعراء، موغلاً في براري الحياة المغلقة، هو ويتمان. بعده، لا أحد".

ساعد لورانس على تدشين التقليد النقدي الأميركي في إعادة اكتشاف دائمة لويتمان الحقيقي، الفنان العظيم صاحب الكياسة، والشّفافية، والتلميح، والترميز، والصعوبة الهرمسية، وفوق كلّ شيء، الأصالة الصانعة للتقليد. لقد أسّس ويتمان ما هو أميركي بفرادة في أدبنا التخييلي، حتى وإن كانت ثمة معسكرات متخاصمة بيننا تعتبره سلفاً. ومن بين الشعراء الذين أكنّ لهم التقدير في جيلي جيمس رايت الذي التقط ويتماناً يخصّه، وجون آشبري الذي التقط ويتماناً آخر، و أ. ر. أمونز، الذي عثر على ويتمان ثالث، وثمة أكثر من ويتمان حقيقي قادم.

أتذكّر ذات صيف في ننتيكت، وكنت بصحبة صديق شغوف بصيد الأسماك، حين رحتُ أقرأ، أنا المأزوم، بصوت عال، من أشعار ويتمان، وتعافيتُ. حين أكونُ وحيداً، وأقرأ لنفسي بصوت عالٍ، يكون خياري دائماً ويتمان، وأكون بحاجة ماسّة إلى تهدئة الحزن. سواء أكُنتَ تقرأ بصوت عال لأحدهم أم لنفسك، ثمة تناغم غريب في ترتيل ويتمان. إنه شاعر مناخنا، ولا يمكن أن يُستبدل، وعلى الأرجح، لا يمكن أن يُضاهى. وقِلّة فقط من الشعراء استطاعوا أن يتخطّوا مرثية "حين أزهر اللّيلك أخيراً على فناء الباب": شكسبير، ميلتون، وربّما واحد أو اثنان آخران. بل أحياناً أشكّ إن كان حتى شكسبير أو ميلتون قد أبدع عاطفةً أقوى وفصاحةً أكثر دكنةً من مرثية "اللّيلك". إنّ المشهد العظيم بين لير المجنون وغلوسستر الأعمى؛ ومشاهد الشيطان بعد أن استنفر كتائبه السّاقطة، تمثّل السموّ الصراعي. كذلك يفعل هذا المقطع، ولكن بهدوء خارق:

"قرب فناء الباب الذي يتصدّر منزلاً ريفياً،

قرب الأسافين الناصعة البياض،

ينهض دغلُ الليلك، سامقاً، بأوراق تأخذ شكل القلوب،
من أخضر وافر،
ببراعم مستدقّة كثيرة، تشرئبُّ رهيفةً،
بعطر قوي لأكثر ما أعشقه،
حيث كل وُرَيقة معجزة- ومن هذا الدغل أمام فناء الدار،
ببراعم ذات ألوان مهفهفة، وأوراق لها شكل القلوب،
من أخضر وافر، أقطفُ غصناً يحمل زهرةً".

-12-

# إميلي ديكنسون:

## فراغات بيضاء، تحوّلات، الظلام

إذا استعار أحدنا عنوان إريك بنتلي "المسرحي كمفكّر" لكتاب يمكن أن يُسمّى "الشاعر كمفكّر" فإنّ إميلي ديكنسون ستكون من المواضيع الأساسية له. وباستثناء شكسبير، تتجلّى ديكنسون أكثر أصالةً معرفيةً من أي شاعر غربي آخر منذ دانتي. قد يكون أقرب ندّ لها هو بليك، الذي أعاد تعريف المفاهيم كلّها لنفسه. لكنّ بليك كان صانعاً منهجياً للخرافات، ونظامه ساعد على تنظيم تأمّلاته. أما ديكنسون فأعادت وحدها التفكير في كلّ شيء، وكتبت تأمّلات غنائية وليس دراما مسرحية، أو ملاحم شعرية-أسطورية. لقد ابتدع شكسبير المئات من الأقنعة أو الشخوص، وابتدع بليك العشرات منها، مما كان يطلق عليه "الأشكال العملاقة". واكتفت ديكنسون بالحرف الكبير لضمير الأنا، لتبدع فناً من الاختزال الفريد.

إنّ ما يغفلُ عنه نقّادها دائماً هو تعقيدها الفكري المدهش. إذ لا شيءَ عاديّ يتسرّبُ إلى مقارباتها، وكلّ ما لا تُعيد تسميتَه أو تعريفَه، تُنقّحه أو تعيدُ النظرَ فيه، حتى يصبحَ التعرّف إليه صعباً. لقد أرسل ويتمان عملَه إلى إمرسون، وديكنسون اختارت الناقد ثوماس وينتورث هينغنسون، وهو رجل شجاع، لكنه ليس بناقد. ويُصدَمُ الرّجل، ولا نختلف عنه نحن سوى بالدّرجة، لأننا نحن أيضاً نُصدم، ليس بسبب تميّزها غير الطبيعي فقط، بل بقوّة عقلها. ولا أظنّ أنه وجد ناقد ارتقى إلى مستوى متطلّباتها الفكرية، ولا أعتقد أنني سوف أستطيع فعلَ ذلك. لكنني آمل أن أُرسي أصالتَها المعرفيةَ التي تتخطّى الجميع، وأن أُبلوِرَ الصعوبة الناجمة عن شعرها، لأساعد على فهم ما يجري في بعض أكثر قصائدها قوّة.

إنّ الغرابة، مثلما أعيدُ الاكتشافَ دائماً، هي واحدة من المتطلبّات الرئيسية للدخول إلى التقليد. وديكنسون لا تقلّ غرابتها شأناً عن دانتي أو ميلتون، اللّذين فرضا رؤياهما الغرائبية علينا، حتى أنّ نقّادنا الأكاديميين يجدونها أكثر تطرّفاً منهما. وديكنسون زئبقية جداً لكي تفرضَ أيّ شيء، لكنّها، مثل دانتي، تمتلكُ أدوات المفكّر المتفرّد. إنّ معاصرها، ويتمان، يتقدّمنا جميعاً، بفضل الإيحاء والقدرة على الهروب المجازي. أما ديكنسون فتنتظرنا، دائماً في نهاية الطريق، أمام تعبنا، لأنّ قلّة منّا فقط تجيد مجاراتها في إعادة تعريف كلّ شيء لنفسها.

قبل عقدٍ من الزّمن، في كتاب صغير تحت عنوان "تهشيم الأواني" اقتفيتُ بعضَ مصائر استعارة البياض في الشعرين، الإنكليزي والأميركي، بدءاً من ميلتون، مروراً بوردزورث، وكولريدج، وإمرسون، وويتمان، وستيفنس. كنتُ أيضاً أنوي التأمّل في فراغات ديكنسون، لكنّني تراجعتُ أمام قوّة كثافتها المطبقة. تلك الفراغات البيضاء تتجلّى في تسع من قصائدها، وجميعها بارزة، لكنّ القصيدة التي أفضّلها أكثر من غيرها، هي رقم (761)، ويعود تاريخها إلى 1863، حين كانت الشاعرة في عمر الثانية والثلاثين:

"من بياضٍ إلى بياض-
طريقٌ بلا خيط،
دفعتُ قَدَمَاً ميكانيكيةً-
أن أقفَ- أو أهلكَ- أو أتقدّمَ-
متجاهلةً، على حدّ سواء.
إذا كانت النهايةُ هي ما فزتُ به
فهي تنتهي في ما وراء كلّ شيء،
اللاّنهايات تكشّفت-
أطبقُ عينيّ- أتلمّسُ طريقي أيضاً،
كان هذا أكثر ضوءاً- أن تكون أعمى-".

أن تحشد كلّ هذا في إحدى وأربعين كلمة، وعشرة أسطر، ينبغي أن لا يكون ممكناً. هذا القول المأثور في إهاب القصيدة الغنائية، ينقلنا من ثيوس، نموذج البطل الناكر للجميل، الذي يهجر المرأة التي تعطيه خيطَ المتاهةِ، إلى ميلتون، الذي يهيمن على استخدام الشعراء الذكور لاستعارته عن البياض الكوني الذي قدّمته الطبيعة لعماه أو فقدانه البصر. لا توجد تلك الشّخصية الأسطورية "أريادن" لتمنح ديكنسون الخيطَ كي تجد مخرجاً، حتى وإن كانت قادرة على حدس ما تخشى اقترابه، وتحديداً الكابوس الذي ينتابها من ذاك الكائن الخرافي "مينوطور"، رمز القوة الذكورية، بما في ذلك الجنسانية الذكورية. إنّ الجزع يستولد لامبالاة العجز، وضرورة الدفع بقدم ميكانيكية، بينما يتابع المرء سيره، من دون خيوط، من بياض إلى بياض. يتمّ التنبؤ بِجُحْر كافكا، ويتذكّر المرء انشداهَ بول تسيلان بالشاعرة ديكنسون، وهذا ما نتجت عنه ترجمات غاية في الرّوعة. كلّ هذا متضمّن في الكلمات التسع عشرة في الشّطر الأوّل، وثمة المزيد، إذ كيف يمكن أن نحيط بعبارة "من بياض إلى بياض"؟

كان إمرسون قد كتب أنّ الأطلال أو البياض الذي نراه في الطبيعة موجودٌ في عيننا. قد تكون إشارته تتجه إلى أنشودة "اكتئاب" للشّاعر كولريدج، حيث يحدّقُ البطلُ "بعينٍ شديدة البياض"، وهي إشارة أخرى، كما يعرف ذلك كولريدج وإمرسون، إلى رثاء ميلتون لعماه. إنّ قصيدة "أن تكون أعمى"، بالاختيار، تعني أن تتخلّى عن رؤيا البياض، ويتجلّى لدى ديكنسون، مثلما هو لدى أسلافها الذكور، كاستعارة للأزمة الشّعرية. إنّ فراغات ستيفنس البيضاء هي، بالتأكيد، أكثر تتابعاً، وأقرب إلى سديميّات ديكنسون منها إلى فراغات ميلتون أو كولريدج، وهي مرتبطة دائماً بالأزمة الشّعرية لديه. وإذا تأمّلت ثانيةً في الشّطر الأول من قصيدة "من بياض إلى بياض"، تجد أنّ فعلها الناظم يقع في صيغة الماضي "دفَعَ". أين هي إذاً الآن؟ الشّطر الثاني لا يجيبُ عن السّؤال: "إذا كانت النهايةُ هي ما فزتُ به/ فهي تنتهي في ما وراء كلّ شيء/ اللانّهايات تكشّفت". هذه كتابة صعبة جدّاً، وتفكير شاقّ. الحركة من "فزتُ" إلى صيغة الزّمن الحاضر "تنتهي" تشيرُ إلى أنّها فازت بالنّهاية، وهي نهاية تنتهي في ما وراء التجلّي الذي يبقى بلا حدود.

الكلمة العنيدة هي "في ما وراء"، التي تعطي نبرةً معياريةً مختلفةً للكلمة الشّرطية "نهاية" وتذكّرنا باللّعب اللّفظي على "نهاية" و"تنتهي". نهاية تنتهي في ما وراء كلّ ما ليس له نهاية على الإطلاق، وتحضّرُ لفعلِ القصيدة الحاسم، الذي يتناقضُ مع دفعِ القدم الميكانيكية: "أطبقُ عينيّ". إنّكَ خارج حُطام أو متاهة الطبيعة حين تتوقّف عن مشاهدة البياض، لكنّ ربحكَ مشكوك فيه: "أتلمّسُ طريقي أيضاً / كان هذا أكثر ضوءاً".

هل يمكن أن نقرأ المقطع على هذا النحو: "وتلمّستُ طريقي كأنّ ذلك كان أكثر ضوءاً"؟ ربما، ولكن فقط على حساب مفارقة رهيبة، تتسع لتشمل العبارة الختامية المحصورة بين معترضتين: "أن تكون أعمى". هل حقّاً أكثر ضوءاً أن تكون أعمى؟ رثاء ميلتون ضمن سياق هذا التنقيح المجازي يفقد عاطفته البطولية، تلك العاطفة التي أقام عليها كولريدج وردزورث وإمرسون استعاراتهم عن الفراغ أو البياض. إنّ جميع قصائد التقصّي لدى ديكنسون تمتلكُ مزايا كافكوية، وتمتحُ من المتاهة، وهي بمثابة رحلات إلى اللامكان، ما يشبه تسكّع ستيفنس على الشّاطئ في ديوانه "تجلّيات الخريف"، وويتمان في قصائد "شطح بحري". ويبدو لي واضحاً أنّ قصيدتها "من بياض إلى بياض" تفرّغُ العاطفةَ البطوليةَ للشّاعر الذكر. إنّ الفراغ أو البياض الذي تراه هو فراغ ميلتون، أو إمرسون، أو كليهما معاً، بالمعنى الشكسبيري للفراغ أو البياض: عين الثور أو البقعة البيضاء في وسط الهدف: "البياض الحقيقيّ لعينكَ". قد تكون أوحت عين الثور شخصية ثيسيوس وخيط "أريادن" لديكنسون، التي بلا خيط، بيد أنّ الصدفة الماكرة في ربط ثيسيوس الكلاسيكي (وليس الشكسبيري) بميلتون البطريركي يمكن أن تكون جيدة جداً بحيث يصعب أن تغفل عنها. "من بياض إلى بياض" هي إذن حركة من عين ثورٍ إلى عينِ ثورٍ، ومن ثيسيوس إلى ميلتون، وقزم ديكنسون الصغير يحمل تهديداً خفياً حقّاً.

ما حاولتُ تبيانَه، حتّى الآن، هو مثال عن نزعِ التسمية، على نقيض مقولة أورسولا لي غوين، حيث تقوم حوّاء بنزع التسمية عن الحيوانات. كان يمكن لعنوان لي غوين أن يكون عنواناً لديكنسون، لو أنّ ديكنسون تكرّمت باستخدام

أيّ عنوانٍ على الإطلاق: "هي تنزعُ التسميةَ". ولو كنتُ مخوّلاً لاستخدمتُ ذاك العنوان، عوضاً عن "القصائد الكاملة لإميلي ديكنسون". إنها لا تتوقّف عن نـزع التسمية عن الأشياء، مثلما تقـوم بـنزع التسـمية، وبرفعـة صـادمة، حـتىّ عـن اللامسمّى: البياض. حثّ إمرسون الشّاعر على أن يـنزع التسـمية ثم يسـمّي مـن جديد. وتجنّب ويتمان بحنكة فعلـي التسـمية واللاّتسـمية. ولم تكـن ديكنسـون مهتمّة كثيراً بإعادة التسمية، بما أنّ هذا يأتي بعد إعادة ابتكار المفهوم، التي تُشبه كثيراً فعل اللاّتسمية. لستُ معنياً بأن أجعلَ من ديكنسـون ويتغنشـتين أمهرسـت أكثر من رؤيتها كسلف لأدريان ريتش، ومثيلاتها من الشاعرات المتمردات ضدّ التقاليد الشعرية البطريركية. ومـن الصـعب جـداً محاكـاة الـنمط الـذي ابتدعتـهُ ديكنسون، ولم يكن له التأثير القوي في شاعرات قرننا: ماريان مور، وإليزابيـث بيشوب، ومي سوينسون. إنّ تأثير ديكنسون يمكن تتبعه أكثر لدى هـارت كـرين وولاس سـتيفنس، اللّـذين ورثـا شـهوتها لعـدم التسـمية، ونبـذ الأضـواء والتعريفات، لكنهما لم يستطيعا مضاهاة فكرها المعقّد.

كان السّير الراحل وليام إمبسون يفكّر في هارت كرين حين قال إنّ الشّعر في وقتنا قد أصبح لعبة سلب، وفعل يأسٍ يكاد يكون انتحارياً في تضميناته. باستثناء كافكا، لا أستطيع التفكير في أي كاتبٍ آخر عبّر عن حال اليأس بقـوة وديمومـة مثل ديكنسون. وجميعنا يشعر بأن يأس كافكا روحـي بالدّرجـة الأولى، ويـأس ديكنسون يبدو، بشكل جوهري، معرفياً. لقد كانت إمرسونية بما يكفي لتمجّـدَ وساوسَها، وميلتونية، بما يكفي، لتصبحَ طائفة من امرأة واحدة، بطريقةِ وليـام بليك، وليس نموذجه. إنّ كَرْبَها فكري وليس دينياً، وجميع المحاولات لقراءتها كشاعرة مؤمنة باءت بالفشل الذريع. والكيان المسمّى "الله" يحظى بسيرة صعبة في شعرها، وتتعامل معه كثيراً باحترام أقل وفهم أقلّ، مـن الكيـان النـدّ الـذي تسمّيه "الموت". لقد وقعت ديكنسون في غرام كاهن أو اثنين، وأحبّت قاضـياً، لكنها لم تهدر البتة مشاعرها على عاشق كانت تقول عنه إنّه بعيدٌ جداً، وملكـيّ جداً. إنّ الشاعرة التي تخاطب الله كأب، فقط بعد أن نادته أوّلاً باللصّ ومـن ثمّ المصرفي، تسعى إلى ما هو أبعد من التقوى.

إنّ الأصالة الأدبية تحقّق أبعاداً فضائحية لدى ديكنسون، ومكوّنها الأساسي هو الطريقة التي تفكّر بها في قصائدها. إنها تبدأ قبل أن تبدأ، من خلال فعل نزع التسمية الخفيّ الذي تمارسهُ على البياض الميلتوني-الكولريدجي-الإمرسوني، بتقنية استبدالها الشكسبيري المُضمر. إنها تفكّك، تالياً، الرّمز من خلال اللّجوء إلى منحاه الآنيّ، فهي تعرف ضمنياً أكثر مما نعرف النشاز الزّمني للاستعارة. لقد تعلّمت بعضاً من هذا من خلال قراءتها لإمرسون، لكنّ أغلبه لها، فإمرسون لم يُظهر ما يقتربُ من شكّها في الطغيان التاريخي للاستعارات الدالّة على الخلود الشعري أو البقاء الرّوحي. وبالرّغم من أنهّا تنتمي إلى الرّومنطيقية العالية، وتعرفُ كيف تعثرُ على ما يسمّيه ستيفنس بالصّدق المبكّر، فإنّ شعورها بالانتخاب الأبيض أكثر ريبةً، من كلفة وصولها مبكّرة. إذا كنت الشّاعرة الغربية الأكبر على الإطلاق، فإنّك تملكُ الهامشَ لتُظهرَ الإجلال للسيدة براونينغ، غير القادرة حقاً على كبح قواك الابداعية. وديكنسون، مثل ويتمان، هي من أكثر المؤثّرات خطراً. وأتباع ويتمان، الأكثر وفاءً، هم الأكثر ردّةً: إليوت في "الأرض الخراب"، وستيفنس. بالمقابل، كان التأثير الأقوى لديكنسون في إليزابيث بيشوب، ومي سوينسون، اللّتين بذلتا جهداً كبيراً كي لا يشبهاها على السّطح الشّعري. علاقتُها الواضحة هي مع شعر إمرسون، غير أنّ أسلافها المباشرين، كمثل أسلافه، هم شعراء الرومنطيقية العالية، وروابطها التحتية شكسبيرية. وقد كان الميراث الكبير للتقليد الذكوري بمثابة مكسب فريد لها، بما أنّ لها علاقة وطيدة مع ذاك الفلك الأدبي. إنّ النقد النسوي، غير القادر، أو غير الرّاغب، أن يرى الصّراع على أنه القانون الفولاذي للأدب، يستمرّ في التعامل مع ديكنسون كرفيق، وليس كشخصية محرّمة بالضّرورة.

ثمة شعراء كبار يمكن للمرء أن يقرأهم حين يكون منهكاً، أو حتى مشوّش الذّهن، لأنّهم، في أفضل المعاني، يواسون الرّوح. إنّ وردزورث وويتمان بالتأكيد من بين هؤلاء. وتتطلب ديكنسون مشاركة أكثر انخراطاً من قبل القارئ، حتى أنّه من الأفضل للعقل أن يكون في أفضل لحظاته. في المرّات العديدة التي درّستُ فيها قصائدها، تركتني أعاني صُداعاً رهيباً، لأنّ صعوبتَها

تدفعنيُ إلى تخطّي قدراتي. كان أستاذي الرّاحل، وليام ويمسات، قد اعتاد أن يجد متعةً غامضة في الأوراق البحثية عن ديكنسون، والتي تثبتُ (كما قال) منزلتي كصرحٍ لما كان قد أسماه المغالطة العاطفية. بالتأكيد، ديكنسون هي خطر على كلّ من يؤمن بأنّ الأدب الرّفيع دعوة لما أُطلِقَ عيله يوماً اسم "تحوّل". وقد أحبّت ديكنسون بخبث تلك الكلمة، سواء كفعل أو كجوهر. ونستطيع أن نستنتج من مخطوطاتها أنها اعتبرت كلاً من "رعب" و"شرخ" مفردتين بديلتين لكلمة "تحوّل". وفي مركّب الرّعب والشّرخ، يبدو أنّها الشّاعرة في البداية التي تعود القهقرى إلى حساسية كانت سائدة قبل قرن قبلها، في العصر الأدبي للسنتمنتالية والرّفعة. لكنّ "تحوّلها" هو شيءٌ مختلف تماماً، إذ هو الاختلاف الذي يحُدِثُ اختلافاً للبراغماتية الإمرسونية، كما هنا في القصيدة، رقم 1109، التي كُتبت عام 1867:

"أتهيّأ من أجلهم-
أسعى في إثرِ الظّلام
حتى أصبحَ مناسبة تماماً.
الجهدُ رزينٌ
مع هذه الحلاوة الكافية
التي ينتجُها امتناعي،
مؤونةٌ صافيةٌ لهم، إذا نجحتُ،
إذا لم أنجح
يكفيني تغيّر الهدف".

خمس وخمسون كلمة، في تسعة أسطر، لنضرب رأسنا بها، لكنّني نادراً ما أخرِجُ من رأسي تأويل أغنوس فليتشر للشاعر شللي عن السموّ، والذي يشير إلى أنّ السموّ الفنيّ يقنعنا بأن نتخلّى عن المتع السّهلة، وننجذب إلى المتع الأكثر صعوبةً وألماً. لا يمكن لفرويد أن يكون سعيداً بهذه الصياغة التي يبدو أنها تثير ما

اصطُلِح على تسميته "قِسط التحريض" وفقاً لإجرءات ساديّة مازوخيّة. الكلمات الخمس التي تحتلّ مركز هذه القصيدة الموجزة هي "أتهيّأ" و"مناسبة" والكلمات "ظلام"، و"تغيّر"، و"هدف". سؤال القصيدة الحاسم هو "من هم المظلِمون؟" وليس "ما هو الظلام؟"- هذا تمييزٌ يقوم على ضمير الجماعة، في جملة "أتهيّأ من أجلهم" حيث ضمير الغائب هو سابقة لمفردة "ظلام". "الظلام" بالنسبة إلى ديكنسون، بالمقارنة مع "الظلمة"، يعني ما يمكن أن تسمّيه أنتَ وأنا "الموتى".

الأكثر قوة بين الشّعراء يطالبون خفيةً بأن نتعلّم لغتهم من خلال قراءة قصائدهم أو جُلّ هذه القصائد. في شعر ديكنسون، يمكن للطلب أن يكون علنياً، وبالتالي أتوجّه إلى القصيدة 419، المكتوبة حوالى العام 1862:

"نكبرُ معتادين الظّلام،
حين يُطفَأ الضوءُ-
مثلما يحملُ الجارُ قنديلاً
ليشهدَ على وداعِها-
لحظة- حائرين نقفُ
من أجل جِدّة اللّيلِ-
ثمّ- نوائمُ رؤيانا للظّلام-
ونقابلُ الطريقَ- منتصبين-
وهكذا أكثر اتساعاً - الظلمة-
مساءات الدّماغ تلك-
حيث لا قمرَ يُفشي بإشارةٍ-
أو نجمة- تخرجُ- في الدّاخلِ
الأكثر شجاعةً- يتلمّسُ طريقَه قليلاً-
وأحياناً يصطدمون بشجرةٍ
مباشرة على جباهِهم-

ولكن حيث يتعلّمون أن يروا-
إمّا أنّ الظلمةَ تتبدّلُ
أو شيئاً ما في النظر
يوائمُ نفسَه لمنتصفِ اللّيل-
وتخطو الحياةُ مستقيمةً تقريباً".

الدعابة الرائعة في صورة أولئك الأكثر شجاعةً يصطدمون بشجرة، مباشرة عند جباههم، تساعد على إنقاذ القصيدة من استعارة تبسيطية جداً. أقترح أنّ القصيدة تتكئ على جملة "نوائم رؤيانا للظلام" التي تتنبأ بقصيدة بعد سنوات خمس، "أتهيّأ من أجلهم- أسعى في إثر الظلام/ حتى أصبح مناسبة تماماً". القصيدة الأولى تتحدث عن كيفية التغلّب على خوفنا من الموتى، وبالتالي من موتنا نحن، بينما الأخيرة "أتهيّأ من أجلهم-" تبدأ في ما وراء الهلع. أن يجهّزَ المرءُ نفسَه للموتى، ويوائم نفسَه للظلام، ينبثقُ من تأمّل عنيد، ومقصود، بموتى الشّخص. ما يتبعُ، يتحوّل إلى تفكيرٍ وعرٍ جدّاً: ما الذي تقصدُهُ ديكنسون حين تسمّي هذا التأمّل امتناعاً، وتقول إنهّاً، إذا كانت ناجحة، فإنّ ثمة مؤونةً أكثر صفاءً يمكن إنتاجها، من أجل الظلام، من أجل موتاها؟

وإذا لم يقرأ أحدنا هذا، من وجهة نظر غنوصية، فإنّنا سنكون أمام ما يسمّيه فرويد، مستخدماً ترميزاً عظيماً، "عملَ الحِداد". ديكنسون تتنبّأ بقدوم ريلكه، ومترجمها تسيلان من خلال ربطها التهيؤ الكامل للمؤبِّن والمؤبَّن بمؤونة أكثر صفاءً، تستبدلُ المؤونةَ الأقلّ انسجاماً للحِداد الذي يصبحُ كآبةً. وبالرغم من ثقة قصيدتها الرّفيعة، تضيف ديكنسون محذّرة، "إذا نجحتُ". ما يبقى مجرّد مواساة ليس سوى سخرية شرسة: "إذا لم أنجح، يكفيني تغيّر الهدف." هذا يفرّغ مفردة "تغيّر" من خلال الإيحاء بأنّ هذه استعارة للفشل في منهج الكآبة، وتنسبه إلى ما تقترحه القصيدة السّابقة، "نكبر معتادين الظلام" في صيغة بديل للظلام المتبدّل، وليس مواءمة بصر المرء لمنتصف اللّيل، الإنجاز المناسب للعيش معتادين الظّلام، وللموتى الذين يفقدهم المرء.

ليست ديكنسون بعابدة للظلام، مثلما سيكون عليه حال ييتس. حين كتب ييتس أنه، في منتصف الظلام، يفوزُ الله، كان يقصد بأنّ الموت سوف ينتصر، لأنّ الله والموت معادلان قريبان في تنويعِ ييتس للرؤيا الغنوصية. لا الله ولا الموت ينتصران لدى ديكنسون، وهي تسعى لأن تبقيهما منعزلين. كانت تريد للشعر، "فقه اللغة المحبّب هذا"، أن ينتصر، وهكذا فاز شعرها، وفقاً للمسار المحدّد الذي يتحرّك من تقليد مستمرّ من بترارك حتى الوقت الحاضر. إنّ شخصياتها البتراركية، التي اعتبرها نقّاد مختلفون على أنّها من الرّجال، وعاطفتها الجوّانية، مهما كانت علاقتها بالواقع، كافأتها، بالتأكيد، باستعارات عن الشعر.

هنا أيضاً قصيدة غنائية أخرى، مختصرة جداً، عن التغيّر، والبياض، والاحتضار، في ست وثلاثين كلمة، وأسطر ثمانية قصيرة، رقم 1153، وربّما كُتبت عام 1874، قبل بضع سنوات من وفاتها:

"عبرَ أيّ نوعٍ من تحوّلات الصّبر
وصلتُ إلى المباركة البلهاء
لأتنفّسَ بياضي من دونك،
تجعلني أشهدُ على هذا أو هذا-
بواسطة ذاك الاغتباط القاتم
فزتُ تقريباً بمثل هذا،
امتيازُكَ في الموت
يلخّص لي هذا-".

إنّ تفكيك هذه المفارقات هنا هو بمثابة تمجيدٍ قاتم بحدّ ذاته. "تحوّلات الصّبر" اجتماع للفظتين متناقضتين، حتىّ بالنسبة إلى ديكنسون، التي تسعى إلى السّير في ركب كيتس لكونها مدمنة بلاغة التناقضات الظّاهرية. سوف تُعجَب جين أوستن كثيراً بعبارة "تحوّلات الصّبر" باعتبارها نوعاً من المفارقة. وعبارة "مباركة بلهاء" تمثّل تحضيراً أفضل للعملية المرعبة في تنفّس الفراغ أو البياض، الذي يحوّلُ

الأطلالَ، التي نقابلُها في الطبيعة، إلى حيوية بحدّ ذاتها، عوضاً عن العين الإمرسونية. من تلك النقطة، وما بعد، يصيرُ كلّ شيء صعباً، ويتمركزُ حول كلمة "هذا" التي تتكرّر أربع مرّات. تنحرف القصيدة باتجاه مقارنة بين سطريها، الرّابع والثامن، "تجعلني أشهدُ على هذا وهذا" مقابل "يلخّص لي هذا".

إنّها العشيقة الميتة (أو ربّما العاشق) التي نوديت لتشهد وتختصر. إنّ شرحَ ديكنسون خطير لكنه أحياناً مفيد، وسوف أحاول القيام بذلك الآن. ولأنّها مفجوعة ومريضة جرّاء موت فكرة البقاء على قيد الحياة، تقلب الشّاعرةُ ساخرةً جميعَ انتصاراتها من التحمّل والرّواقية، التي حقّقتها بثمن باهظ، وهي مرتبطة بخسائرها العديدة. لقد تراجعت الغبطة إلى نوعٍ من الصّبر، والرّضى أضحى بلادةً، وأن تتنفّس يعني أن تقبل رؤيا محطّمة. والاستمرارُ في الحياة، من دون ذاك الذي فقدناه، هو إنجازٌ مشهود بالفعل، وتشير إليه كلمة "هذا" الأولى. كلمة "هذا" الثانية، تجمعُ تلك الحالة على نحو رائع وتسمّيها "الاغتباط القاتم"، وهي حالة شكسبيرية، قريبة جداً مما يمكن أن نشعر به في نهاية مشهد موت هاملت. مع كلمة "هذا" الثالثة" ("تقريباً بمثل هذا") نصل إلى لحظة القصيدة الحاضرة ونتّجه إلى التناقض اللفظي الإيجابي الوحيد في القصيدة، أي "امتياز الموت". كلمة "هذا" الأخيرة، هي الجذوة الباقية من الحياة، أو الموت في الحياة. وعبارة "يلخّص لي هذا" ليست صلاةً ولا طلباً، بل تأكيد على القيمة، وهي حركة باتجاه ما تمّ كسبه، وتحرّر من اليأس الذي يرافق الاستمرارَ في الحياة. هل ثمة قصيدة غنائية أكثر فرادةً في اللّغة تحكي عن اليأس العميق، سواء في الشعر الإنكليزي أو الأميركي؟

ما الرابط المشترك بين كلمات "تحوّلات" و"فراغات" و"الظلام" لدى ديكنسون؟ إنّها ليست أول شاعر، ما بعد المسيحية، لأمّتها، فهذا لا بدّ أن يكون إمرسون. وهي بالتأكيد، تقف ببعض الميلان، تجاه موقفها الرّوحي الأصيل، على نقيض ويتمان، الذي يبدو أكثر مباشرةً، في هذا، وفي هذا وحده. لكنها وهُبت عقلاً يفوق أياً من شعرائنا جميعاً، قديماً وحديثاً، وهي تنيرُ الدين الأميركي، كما لم يفعل أيّ كاتب آخر. إنّ المعادل الجمالي لبوتقتنا

القومية من أورفيّة وحماسة وغنوصية هي الأصالة التي لم يستطع حتى إمرسون تلبّسها بذاك الإتقان، كما فعلت ديكنسون. كانت تطلب الأصالة حتىّ في نمط يأسها، وقد حقّقت ذلك. اليأس، بالنسبة إليها، هو أيضاً غبطة، أو تحوّل، والبياض لا يمكن تمييزه من الظّلام، ليس بسبب العمى، بل لأنهّا تشكّ بقوّة في كلّ ما يمكن أن نصنّفه شعوراً. الحب، كما تعرف هي، ليس شعوراً، بينما الألم هو بكلّيته نوع من الشعور. في مكان ما، ثمّة حكمة ويتغنشتينية، التي هي ديكنسون الخالصة.

الحبّ ليس شعوراً. الحبّ، على نقيض الألم، وُضِع قيدَ الاختبار. والمرءُ لا يقولُ: "هذا ليس ألماً حقيقياً لأنه مرّ سريعاً".

بغضّ النظر عمّا يمكن أن تكون عليه أهواء ديكنسون الجنسية والنفسية، فإنّها لم تكن تستسيغ الألمَ بحدّ ذاته، لأنها شقّت طريقاً إلى الجانب الآخر من الشعور. اليأس، بالنسبة إليها، ليس شعوراً، وهو، مثل الحب، وُضِع قيدَ الاختبار. وأكثر قصائدها أصالةً تشكّل باستمرار ذاك الاختبار، وهي من بين أشهر قصائدها، كما في رقم 258:

"ثمة ميلانٌ ما للضّوء،

مساءات شتوية-

يضغطُ مثل ثقلِ

ألحانِ الكاتدرائية-

مجروحاً، سماوياً، يهبُنا-

لا نجدُ أيةَ علامة،

فقط اختلاف داخلي،

حيث المعاني تتكوّن-

لا أحدَ يمكنُ أن يعلّمَهُ

إنّه اليأس الممهور،

بلوى جليلة
أُرسِلتْ لنا من الهواء-
حين يأتي، يُصغي الأفقُ،
والظلالُ- تحبسُ أنفاسَها-
حين يمضي، إنّها مثلَ المسافةِ،
أمام نظرةِ الموت-".

أتكهّن أن التحوّلات، بالنسبة إلى ديكنسون، هي مسائل متعلّقة بالضوء، كالفراغات والظلام. يشير كاتب سيرتها ريتشارد سيوول، بجملة مضمرة ذكية، إلى أنّها كانت "تقريباً اختصاصية في الضوء"، ويستشهد باستحضارها السّاحر لسلفها، وردزورث، في رسالة تعود إلى آذار/مارس عام 1866، بعد سنوات خمس من كتابة قصيدتها الغنائية العظيمة "ميلانُ الضّوء":

"مرّ شباطٌ مثل زحّافةِ ثلج، وأنا أعرفُ آذار. هنا هو "الضوء" قال الغريب، "ليس على اليابسة أو البحر". أستطيعُ اعتقالَه بنفسي، لكنّنا لن نكدّره".

إنّ وردزورث هو الغريب لأنّ ديكنسون تماهي بينه وبين انتظار كولريدج لغريب مرغوب فيه في قصيدة "صقيع في منتصف اللّيل". ومن المعروف أنّ الطبيعة والوعي يُشار إليهما كغريبين، في شعر ديكنسون، والشكل المركّب للسلف أو السيّد تتمُ مخاطبته بالغريب.

حين ارتدّ وردزورث حزيناً في قصيدته "مقاطع رثائية"عن بيل كاسل وكتب أنّ الضوء الرؤيوي لم يكن البتة على الأرض أو في البحر بل هو حلم الشّاعر فقط، لم تكن لديه الحظوة ليشهد المراحل الأخيرة من شتاء نيو إنكلاند، "حين تعود الظهيرات"، كما يقول ولاس ستيفنس في إعادة كتابة قصيدة ديكنسون، "ثمة مَيلان معيّن للضوء" في ديوانه التنقيحي "قصائدُ مناخنا".

"ماذا هناك سوى الطقس؟"- سؤال فخم يطرحه ستيفنس- تجيب عنه ديكنسون (كما يعرف ستيفنس) في قصيدتها الغنائية الرفيعة عن اليأس.

وقصيدتها نوع من تحوّل النفي، قابضاً برفعة على بياض البياض، في عين ثور الرؤيا، ولها ميزة التناقض اللفظي، "مجروحة سماوياً" أو "مصيبة رفيعة". الكلمتان الجوهريتان هما "مجروحة" و"مصيبة"، أما الضّوء فينقل ألمَ اليأس، مع ذلك توحي الصفتان "سماوياً" و"رفيع" بأنّ الضّوء يجب أن يكون موضع ترحيب، لأنه يجلب ما لا يمكن نسيانه. أن ترزح تحت ثقل ألحان الكنيسة ليس سوى نمط غريب من القمع، لا تدركه إلاّ حساسية، مستثارة ومتوهّجة. وبفضل كونها براغماتية إمرسونية، اكتشفت ديكنسون "الاختلاف الداخلي" الذي يحُدِثُ اختلافاً، ويبدّل في المعاني، خارج احتمال المزيد من التبشير.

الميلانُ الخاصّ للضّوء، حيث مفردة "مُعيّن" تمتلكُ معنىً مضاعفاً، يتماهى مع "اليأس الممهور"، الذي لا علاقة له بالأختام السبعة للوحي، بل هو أقرب إلى نقيض الختم الإيروتيكي الممهور فوق القلب في "نشيد الإنشاد":

"ضعني كختمٍ فوق قلبكَ، كختمٍ فوق ذراعكَ، لأنّ الحبّ قويّ كالموت، والغيرة قاسية كالقبر، والجمر هناك هو جمرُ النار، بلهبِها الأكثر توهّجاً".

لم تجد ديكنسون أية علامة، مع ذلك ثمة ختم يمهرُ جسدَها. اليأس، كما في أكثر قصائدها قوّةً، هو وجودي علانيةً، وإيروتيكي ضمناً، وذاك الميلان الخفيف للضّوء يوحي بكآبة مردّها الخسارة. هذا جزءٌ من المعنى المخبوء، في الكلمة، التي لم تُذكَر، وهي "ما بين" في المقطع الأخير، حيث يتمّ إخبارنا بمجيء بقعة الضوء وذهابها، بينما تمّ تجنّب فاصل الميلان. إنّ الأفق الذي يصغي، والظلال التي تحبس أنفاسها، هي بين أفضل استعاراتها، والفراغات التي تتركها أكثر جمالاً. لقد مُنحنا تأثير الضّوء عبر القصيدة، ولكن لا يوجدُ وصف للضّوء، باستثناء أنه يهبط في شكل ميلان معيّن، بحسب ديكنسون. كلمة ميلان، إذاً، هي كلمةُ الكلمات، وباستخدامها تجعل منها ديكنسون استعارةً أخرى عن اليأس.

لا أعتقد بأن التأويل الأمثل لهذه القصيدة هو ديكنسوني على الإطلاق، فالقصيدة تكاد لا تُعنى بخوف الفناء. إنّ ما يضيفُه ميلانُ الضّوء إلى "اختلافها

الدّاخلي" هو هاجس آخر تماماً، يتضمّن المزيد من الخسارة الإيروتيكية، التي ستضع ختماً آخر على قلبها. حتى أكثر التحوّلات سلبيةً أو بياضاً، لدى ديكنسون، هي جزء من السموّ الأدبي الأميركي، واحتفالٌ بشفافية الذّات، التي ليست جزءاً من الطبيعة. إنّها استعارة لميلان خاصّ في وعي ديكنسون. يقول بليك إننا نصبحُ ما ننظرُ إليه، لكنّ ديكنسون قريبة من إمرسون، الذي يقول إننا ما نستطيعُ رؤيتَه. إن ما يضغط على ديكنسون ليس خارجياً بكلّيته، والبلوى الرفيعة هي، إلى درجة كبيرة، مصيبتها، مثلما هي سماء الجرح. إنّ وعيَها، وهو من النادر سلبي التوجّه، يتجسّد برقّة في هذه القصيدة، مستجيباً للضوء الشتائي بفرح إضافي. وأمام الغريب وردزورث، تؤكّد، وهي على صواب، أنّها اعتقلت ضوءَه، الذي لم يلمسْ يابسةً أو بحراً. إن أكثر العناصر غموضاً في قصيدة "ميلان الضوء" هو تأجيلُها للمعنى، وهو تأجيلٌ يتخطّى الدلالة العامّة، المتطرّفة توّاً، لدى ديكنسون. في قصيدة غنائية عن "الاختلاف الداخلي"، نلمسُ سكينة تعقبُ الضّوء، وتشكّل دلالته الأعمق. بعد عام، في القصيدة رقم 627، تنجزُ عملها الأعظم، فيما كانت تطوّر استبصاراً مشابهاً. وباستثناء مرثية "الليلك" لويتمان، تبدو لي هذه ذروة الشعر الأميركي، ومع قصيدة ويتمان، ذروة السموّ الأدبي الأميركي:

"المسحةُ اللّونيةُ الخفيفة التي لا أستطيع أخذَها- هي الأفضل-
اللّونُ بعيدٌ جداً،
حتى أنّني أستطيع أن أعرضَه في السّوق-
طاووسٌ أمام النظر-
التناسق اللاّمحسوس- الباهر
الذي يتراقصُ فوق العين،
مثل موكب كليوباترا-
يتكرّر- في السّماء-
لحظات السّيادة
التي تحدثُ للرّوح

وتتركُها عديمةَ الرضى
معقّدة جداً- لا يُباح بها-
النظرةُ المتشوّقةُ- فوق الآفاق-
كأنّهم كبحوا توّاً
سرّاً ما- كان يدفعُ قُدماً
مثل عرباتٍ- في قميص الصّدر-
توسّلُ الصّيفِ-
تلك الدعابةُ الأخرى- من الثّلج-
تلك الوسائد أحجيةٌ مع حجاب،
خوفاً من السّناجب- تعرفُ،
طريقها الزئبقي- يوبّخنا-
حتى تطبق العينُ المخدوعةُ
بكبرياء- في القبر-
طريقةٌ أخرى- لترى-"

هناك، مصكوكة كما يجب، شعريةُ ديكنسون، إمرسونية ولا إمرسونية في آن واحد، واعتمادٌ جديد على الذات، شخصي بكلّيته، وفعلٌ رفيع في تجنّب التسمية، فعلُ نفي ديالكتيكي وعميق، يماثل ما نظّر له نيتشه وفرويد. تعرف قصيدةُ "المسحةُ التي لا أستطيع أخذها"، مثلما لا تعرفُ أية قصيدة أخرى في ذاك القرن، أننا دوماً محاصرون بأكثر من منظور. إنّ فن ديكنسون برمّته في حدوده البرّانية، كما في هذه القصيدة، يقوم على التفكير في شقّ طريقها خارج هذا الحصار، وتدوينه. مع هذا، هي تعرف أننا محكومون بآنيّة العيش داخل قصيدة بدئية مشروطة بمنظور السّلف. إنّ الحِكَمَ الواردةَ في كتاب نيتشه "إرادة القوة" يمكن قراءتها كتعليقات على قصيدة ديكنسون "المسحةُ التي لا أستطيعُ أخذها". هنا شذرة من المقطع 1046 من "إرادة القوّة":

"نسعى إلى التمسّك بحواسّنا، وبإيمانا بها- ونفكّر في ما يتمخّض عنها من نتائج حتّى النهاية!

العالم القائم، الذي تتضافر فيه جميعُ الأشياء الحية لتجعله على هذه الشّاكلة (متبدّل ودائم ببطء)، نريد أن نستمرّ في بنائه- لا أن ننتقده باعتباره زائفاً! تقديراتُنا هي جزءٌ من هذا البناء، وهي تؤكّد وتعزّز ذاتَها.

ينبغي للمرء أن يفهم تلك الظاهرة الفنية الأساسية التي تُدعى "الحياة"-

**(ترجمها لي والتر كوفمان وهالينغزديل)**

يقترح نيتشه موقفاً مزدوجاً، بالكاد أراد إمرسون أو ديكنسون تلبيته. ينبغي أن ندرك، في آن واحد، الطبيعة الآنية لمدركاتنا، ونجد مع ذلك وجهةً جديدة لتلك المدركات، كأنّما لم يصفها لنا أحدٌ من قبل، أو فكّر فيها.

إن التركيز الأساسي في قصيدة ديكنسون ينصبّ على ما لا يمكن أخذه، سرّ لا يُقبض عليه، رمز أو استعارة لا يمكن التعبير عنها. السّطر الختامي الشهير "طريقة أخرى-لترى" تناوله النقد النسوي على نحو ضعيف، باعتباره بديلاً عضوياً للرؤية. لكن تلك قصيدة صعبة جدّاً، ووعرة بقدر ما هي متميّزة، ولن تسلّم نفسَها إلاّ لقراءة لصيقة بدئياً، وليس للأيديولوجيا أو الحماسة الجدلية، مهما كانت وديعة في بعدها الاجتماعي. إننا نواجه، في ذروة قوّته، أفضل العقول التي ستظهر بين الشعراء الغربيين، في مدى قرون أربعة. وبغضّ النظر عن طبيعة سياستنا أو أهدافنا، ينبغي أن نكون متيقّظين جداً لئلا نخلط بين موقفنا وموقفها. ينبهنا إمرسون ونيتشه وروتي حيال القلق الناتج عن التعدّدية في الرؤيا، بينما تمتلك ديكنسون، وهي تفعل الشيء ذاته، القدرة الشعرية على الإيحاء بما هو أبعد، وهي طريقة أخرى في نقل مفهوم الأنا، واعتبارات التقليد العرضية، إلى علاقة ديالكتيكية جديدة.

في عام 1862، حين كانت ديكنسون في سن الواحدة والثلاثين، بدأت مراسلاتها مع الناقد اللطيف والمصدوم ثوماس وينتورث هيغنسون، وهو بطل في زمني الحرب والسلم، لكنه ليس تماماً إمرسونياً في فكره. كان هيغنسون واحداً من بين حفنة آخرين حاولت ديكنسون الوصول إليهم كقرّاء، لكنّه، مثل

الآخرين، كان يجسّد مسعىً مشروطاً من جانبها. قدّم لها برهاناً إضافياً بأنّ المسحة، أو اللّون الذي تحلم به، ما زال بعيداً جداً، حتى أنّ عرضه في سوق النشر أمر سخيف. ومع ذلك، فإنّ الشطر الأول من القصيدة ليس تبجّحاً شعرياً بأكمله، فالتركيز الرئيسيِ لا ينصبّ كلّه على السّوق، بل على حدود فنّها، وعلى ما يمكن أن تلتقطَ أو تأخذَ، لكنّها لا تستطيع إليه سبيلاً. استعاراتٌ أربع (أو ألوان أربعة) قُدّمت بالتناوب لرسم معالم "المسحة التي لا أستطيع أخذها": منظر سماوي، وقلق ناتج عن تجربة الرّوح في السّيادة، وضوءٌ معينٌ أو "نظرةٌ متشوّقةٌ" على خطّ الأفق، واختلافُ الفصول بين الشّتاء والصيف. هذه الإشارات الأربع تأخذُ المسحةَ اللّونية الخفيفة منطلقاً، وهي منصهرة أو متحدة على نحو صقيل، مع تصعيدٍ عاجلٍ للتجسيد، والحاجة إلى رسم النفي في جملة "لا أستطيع أخذ"، حتّى وإن تمّ الاعتراف، ديناميًا، بالحضور.

هذه الحالة الرباعية من النفي الرّفيع تبدأُ مع البهرجة الرّاقصة لموكب كليوباترا المؤلّف من المساعدين، وتكرّرت، عبر نبرة كيتسية (كيتس) أكثر رقّة، في "التناسق اللاّمحسوس"، المرئي في السّماء. ومفردة "اللاّمحسوس" ليست ديكنسونية نموذجية، وتستخدمها الشاعرة لمرة واحدة، بعد ذلك، في كلّ قصائدها وشذراتها، وعددها 1775، حين تشير إلى أنّ "المصيبة تبدو لامحسوسة، حتى تضربَ أرواحَنا- " (قصيدة 799). إنّ ما لا تستطيع الشاعرة أخذه، ولا تستطيع ترجمته، لم يضربها، وبالتالي فإنّ المسحة اللّونية أو التناسق ذاته يبدو رؤيوياً خالصاً، حتى عندما يُرى واقعياً. هذا يتناغم مع الشّطر الثاني حيث "لحظات السّيادة ... تحدُثُ للرّوح"، وليس فيها أو بواسطتها.

حين يتمّ الانتقال إلى الأفق نجد أنفسنا أكثر في فلك اللامحسوس:

"النظرةُ المتشوّقة- فوق الآفاق-
كأنّهم كبحوا تواً
سرّاً ما- كان يدفع قُدماً
مثل غرباتٍ- في قميصِ الصّدر-"

المحسوسُ هو السّحرُ فقط، بكلّ ما تحمله الكلمة من معنى. وكلمة "كبحوا"، تدخلُ هنا فقط، في كلّ شعر ديكنسون، وفي عصرنا ما بعد الفرويدي من المهمّ أن نتذكّر المعنى الأقدم للكلمة، المرتبط بالنسيان، أو بتكتّم طوعي، وليس إجبارياً. الآفاق المتشوّقة، المؤنسنة، إلى درجة غير مألوفة في شعر ديكنسون، تكاد لا تستطيع التكتّم على سرّها، المتجلّي، جدلاً، في ميلان خفيف للضّوء. هذا السرّ يُشرح في الشّطر الثاني، الذي يمثّل ذروة البوح في القصيدة:

"توسّلُ الصّيفِ-

تلك المزحةُ الأخرى- من الثّلج-

تلك الوسائد أحجيةٌ مع حجاب،

خوفاً من السّناجب- تعرفُ".

الثلجُ حجابٌ أو رداءٌ من حرير، أو حريرٌ أبيض رسمي، ولكن ما هي الأحجية التي تُخفيها أو تمهّد لها، وما هو السرّ؟ ما الذي يتوسّل إليه الصيف، ويكشفه الشتاء، حيث أنّ توسّل الفصل ليس سوى دعابة أخرى؟ التوسّل، وتدبير الدعابة، والتهيؤ، كلّها تمثّل أشكال هروب، أثارها شكّ الطبيعة المؤنسن، والمتشظّي، بأنّ السناجب تعرف السرّ، واخترقت الأحجية. مع هذا، فالسناجب هي أكثر مكوّنات القصيدة غموضاً. كيف يمكننا أن نقرأ البيت المدهش الذي يصفها بالقول: "طريقها الزئبقي- يوبّخنا-"؟

في القصيدة العظيمة، رقم 1733، التي لا تاريخ لها، ثمة بعضُ دليل ربّما:

"ما من إنسانٍ رأى الرّهبةَ، وإلى بيتِه

لم يستقبل إنساناً،

حيث بالقرب من مسكِنه الرّهيب

كانت ثمة طبيعة إنسانية.

لا يعي مسكنَه المخيف

حتى يجهدَ للهروب،

قبضةٌ على الفهمِ وُضِعتْ
حاجزةً الحيويةَ".

الرّهبة هي الإله "يهوفه" (وربّما القاضي المحبوب، الرّب) وبيتُهُ الرّهيب، المخيف، هو الأبدية، التي لا يمكن الدّخول إليها، من دون التخلّي عن الحيوية، أمام الموت. القبضةُ الموضوعةُ على الفهم هي دفاعٌ عارفٌ ضدّ مبدأ الواقع، أو ما يطلقُ عليه فرويد مصادقة ضرورة الموت. حين وُصِفت عادات السناجب بأنّها "زئبقية"، وقيل إنها تسخر منّا، هذا يعني أن لا قبضة وضعت على فهمها لاختبار الواقع، على نقيض فهمنا. وتستمرّ هي بالسخرية منّا:

"حتى تطبقَ العينُ المخدوعةُ
بكبرياء- في القبرِ-
طريقةٌ أخرى- لترى-"



عينُ كلّ منّا تعرّضت للخداع، لأنّ قبضةً وُضِعت على فهِمِنا، فتطبق بكبرياء على أمل أن تفتحَ ثانيةً، حيثما كان. ماذا تعني عبارة "طريقةٌ أخرى- لترى-" في سياق ذكر القبر؟ قد يكون السّطر الأخير صافياً، ولا أعتقدُ أنه كذلك، وهنا نعود القهقرى إلى تعدّدية الرؤيا التي تعلّمتها ديكنسون من إمرسون، ثم طوّرتها متخطّيةً ذاكَ التعلّم، باتجاه شعريتها السلبية الخاصّة. تعدّديتُها الجديدةُ هي طريقة أخرى في الرؤيا لأنّها ترى ما لا يمكن أن يُرى، تلك القوى التي تدفع بالمناظر والفصول باتجاه المعاني الإنسانية. وعينُها ليست تلك العين المخدوعة، لأنّها هجرت نهبَ أو احتكار ذاتها. إنّ ما لا تستطيعُ أخذه هو حقّاً الأفضل، والأسر الناتج لإرادتها تعوّضه قدرة فريدة على نزع التّسمية.

إنّ إرادة القوّة لدى إمرسون، ونيتشه، هي أيضاً متفاعلة، غير أنّ ردّة فعلها هي التأويل، وبالتالي فإنّ كلّ كلمة تصبح تأويلاً إمّا للإنساني أو للطبيعة. طريقةُ ديكنسون، سواء تعلّق الأمر بالرؤية أو الإرادة، تفضّل

التساؤل على التأويل، وتوحي بنوعٍ من ابتكار مفهوم الآخر سواء من الوقفة الإنسانية أو العمليات الطبيعية. لا يضاهي أصالتها شيء، حتى لدى الشعراء الأقوياء المتحدّرين من صلبها: ولاس ستيفنس، هارت كرين، إليزابيث بيشوب. إنّ دخولها التقليد هو نتيجة لغرابة متحقّقة، ولعلاقتها المرهفة بالتقليد الأدبي. وأبعد من هذا، إنها تنبع من قوّتها المعرفية ورشاقتها البلاغية، وليس من هويّتها الجنسية أو من أية أيديولوجيا مرتبطة بجنسها. إنّ تحوّلها الفريد، ورفعتها الفنّية مؤسّسان على نزعِ التسمية عن كلّ ما يشكّل يقيناً لنا، باتجاه العديد من الفراغات البيضاء، وهذا ما يعطيها، ويعطي قرّاءها الحقيقيين، طريقةً أخرى للرؤية في الظّلام الدّامس تقريباً.

## -13-

# راويةُ التقليد:

## "المنزل الكئيب" لديكنز و"ميدل مارش" لجورج إليوت

ربّما كان العصر الثيوقراطي الجديد في القرن الواحد والعشرين، سواء أكان مسيحياً أم إسلامياً، أو كليهما، أو لا هذا ولا ذاك، في طريقه إلى الانصهار مع حقبة الكومبيوتر، التي هبطت علينا تواً مع "الواقع الافتراضي" و "النص المتعالي". يتعاضد في هذه الحقبة تلفزيونٌ كوني، وجامعة للتذمّر (مؤسّسة جيّداً منذ زمن)، في هيئة وحش فظّ واحد، ويبدو المستقبل كأنّما سوف يلغي التقليد الأدبي، مرّةً واحدةً وإلى الأبد؛ ومن الممكن أن تُستبدَل الرّواية والقصيدة والمسرحية.

هذا الفصل الموجز هو سجال، يشوبه الحنين، مع راوية التقليد في أقوى تجلّياتها. إنّ الرواية، بصفتها سليلة جنس أدبي، بات قديماً الآن، هو الرّومانس، أصبحت هي أيضاً قديمة بعد أن لامسَ تخومَها المطلقةَ جيمس جويس، وبروست، وكافكا، ووولف، ومان، ولورانس، وفولكنر، وبيكيت، وورثة فولكنر وسترن في أميركا الجنوبية. وللرّواية، في أبهى صورها، في العصر الثيوقراطي، أساتذة كثر، بشكل مدهش: أوستن، سكوت، ديكنز، إليوت، ستندال، هوغو، بلزاك، مانزوني، تولستوي، تورغنيف، غونشاروف، دوستويفسكي، زولا، فلوبير، هوثورن، ملفل، جيمس، هاردي، مع استهلال في كونراد. بعد كونراد، يسقط ظلّ الهوَ في الأنا، ويدخلُ النثرُ السّردي الحقبة التي تصل إلى خواتيمها الآن.

لا يوجد روائي في القرن التاسع عشر، بمن في ذلك تولستوي، أكثر قوّةً من ديكنز، الذي تضاهي ذخيرته في الإبداع تشوسر وشكسبير. إنّ رواية "المنزل الكئيب"، كما يجمع الآن النقّاد، هي عمله المركزي، وهو يحتفظ بحبّ جمّ

لروايته "ديفيد كوبرفيلد"، ولكن هذه بمثابة نسخته عن "صورة الفنّان في شبابه". فالكون الذي رسمه، وبخاصّة مدينته السّريالية، لندن، وإنكلترا الرؤيوية، كلّها تنبثق من "المنزل الكئيب" بجلاء وجاذبية تتخطّى أعماله كلّها، قبل هذه وبعدها. ولا توجد رواية في الإنكليزية أظهرت طاقة إبداعية أقوى، وإن حدث هذا فعلى نمط بن جونسون، وليس شكسبير. إنّ بطل ديكنز لا يستطيع التبدّل دائماً، ويميل إلى التواري أمام الحدث، وهذه ملاحظات أسوقها من تشسترتون، ناقدي المفضّل لديكنز، ولتشوسر وبراونينغ. إننا لا نتوقّع من يوريا هيب وبيكسنيف وسكويرز أن يتغيّروا إلاّ إذا كان بمقدورنا مواجهة تبدّلات في وعي فولبون أو السير إبيكور مامون. لكنّ شخصية إيثر سمرسن لا تتوقّف عن التبدّل، وفي ابتكاره الفذّ لسردها، عبر ضمير الأنا، وابتكار شخصيتها وشخصها، غالباً ما يُبخَس ديكنز حقّه.

يجب أن أعترف أنه في كلّ مرة أعيدُ قراءة الرواية أجد نفسي أبكي كلّما بكت إيثر سمرسن، ولا أظنّ أنني عاطفي. لا بدّ أن يتماهى القارئ معها، أو ببساطة أن لا يقرأ الكتاب وفقاً للطريقة القديمة للقراءة، وهي وحدها التي تهمّ. إننا بقدر ما نتعرّض للصدمات، نصبح نسخاً من إيثر، ومثلها "نتذكّر إلى الأمام". تبكي إيثر عند كلّ إشارة لطف وحبّ توجه إليها، ونحن، في أحسن لحظاتنا، حين لا نكون أسرى للموت في الحياة، نجد ما يغرينا بالبكاء أيضاً. إنّ الصدمة تذكّر باتجاه الأمام، وكل مغفرة تصدر عنها، تجلبُ دموعَ الفرح والرّاحة.

صدمة إيثر كونية لأنها تنبثق من عبء فقدان الأبوين، وعاجلاً أم آجلاً، جميعنا محكوم بأن يكون بلا أبوين. لقد استولت على النقّاد النسويين فكرةُ أنّ إيثر هي ضحية مجتمع أبوي، وهم يميلون إلى عدم الإعجاب بجون جارندايس، وهذا ما يناقض كلّياً فنّ ديكنز في تجسيد الشخصية. إنّ ديكنز، بصفته فناناً أدبياً عظيماً، لم يكن بطريركياً أكثر من شكسبير، ومبدع روزالیند وكليوباترا لا يبدو لي، أيديولوجياً، بطريركياً. ولا نعلم بدقّة ماذا كانت ماهية أيديولوجيا شكسبير الإنسان. إنّ ديكنز الزّوج والأب، ونبيّ حكمة الحياة

المنزلية، كان بالتأكيد أيديولوجي الحياة البطريركية، التي ثار عليها جون ستيوارت ميل، بيد أنّ مبتكر إيثر سمرسن، الرّوائي ديكنز، ليس أيديولوجياً. إيثر، التي لا تستطيع أن تحجم عن توبيخ نفسها، هي واحدة من أكثر الشخصيات ذكاءً في تاريخ الرّواية، وتبدو لي صورة أكثر واقعيةً من العناصر الجوهرية في روح ديكنز، حتى أكثر من ديفيد كوبرفيلد. وليس بمقدور ديكنز أن يقول عنها ما قاله فلوبير عن علاقته بإمّا بوفاري، وسيكون غريباً لو أنه اعترف قائلاً: "أنا إيثر سمرسن". مع ذلك، أقترح أنه كان كذلك.

إيثر هي الشّخصية الموحِّدة للحبكة المزدوجة في "المنزل الكئيب"، فهي تحبكُ المتاهةَ الكافكاوية لتشانسري، وتراجيديا والدتها، السّيدة ديدلوك. وعلاقتُها بتشانسري ليست محصورة بسقوط ريتشارد كارستون وزواجه من آدا، بل نفي تشانسري من قبل مربّيها، جون جارندايس، وهو نفي تساهم هي فيه. إنّ الوظيفة الرئيسية لجون جارندايس في "المنزل الكئيب" لا تنحصر في كونه أكثر البطريركيين جاذبيةً، وتخلّياً عن الذّات، (وهو كذلك) ولكن في إقصائه المطلق لتشانسري، الذي ظلّ مستمرّاً، كأنما لكي يثبت أنّ المتاهة التي صنعها الرّجل يمكن أن يذلّلها الرّجل. من فضائل تأثير ديكنز القوي في كافكا تأثيرُ كافكا البورخيسي في فهمنا لديكنز. إنّ تشانسري، مثل المحاكمة والقلعة لدى كافكا، هي الرؤيا الغنوصية: لقد تمّ اغتصاب القانون على يد خالق الكون المادّي. لم يكن لبليك تأثير في ديكنز، ومع ذلك يمكن قراءة "المنزل الكئيب" ككتاب بليكي، والفضل يعود إلى المنظور الغنوصي المشترك، رغم أنّ هاجس ديكنز الهرطوقي ليس واعياً. تشانسري في "المنزل الكئيب" لا يمكن إعادة تشكيلها، فهي تحترق، فقط في اللحظة التي نتوقّف عن مشاهدتها، وجون جارندايس وإيثر يرفضان رؤيتها. ويبدو أنّ هذا هو المعنى الإيحائي للاحتراق الفطري للمسكين السيد كروك، ومن أكثر اللّمحات الغرائبية في رواية "المنزل الكئيب"، رغم أن ثمة لمحات أخرى، تعملُ جميعها لتحسين الرواية، التي هي أيضاً نوع من الفانتازيا الرّومانسية. كروك، مجنون، لكنّه لطيف، ويشمخ كالمشعل بسبب هويّته الرّمزية، المعترف بها ذاتياً، والتي تتقاطع مع اللّورد المستشار.

لطالما أحدثت إيثر سمرسن انقساماً بين النقّاد، منذ أيام ديكنز، حتّى يومنا هذا، لكنني لا أعتقد أنّها أحدثت انقساماً بين القرّاء العاديين، أو بين النقّاد الذين ظلّوا قرّاءً فطريين. إنّ المفارقات البلاغية في "المنزل الكئيب" تحتشد في فصول الرّاوي المجهول. يقصي ديكنز السخرية العلنية من سرد إيثر، حتى تصبح قوّية، وتتعافى كما يجب، لتطلقَ أحكامَها السّاخرة، كما تفعل أخيراً، ضدّ سكيمبول وآخرين. إنها لا تبدو تجريبَ ديكنز في تجسيد انعدام الذات أو حتى الصّدمة، بقدر ماهي محاولته الممتدّة، الشكسبيرية بالضّرورة، في تصوير التغيير السيكولوجي. وبطريقة ما، فإنّ ديكنز ابتكرها ضدّ توجّه عبقريته، مثلما كان يدرك على الأرجح. ورغم أنّ الوساوس تجتاحها خلال مرضها الغامض، وما تمخّض عنه، إلاّ أنها أقلّ انتماءً إلى عالم ديكنز، من أبويها، بما أنّ نيمو والسّيدة ديدلوك يولدان من التناقض النموذجي في الدوافع الديكنزية. إيثر تقف وحدها، مختلفة جداً عن توهّج ديكنز، حتى أنه يبدو، بشكل محبّب، خائفاً منها. إنها مساهمة في التقليد البريطاني من البطلات صاحبات الفرادة البروتستانتية، المتحدّرات من كلاريسا هارلو، وتختم قائمتهنّ نساء لورانس، الواقعات في الحبّ، ولا سيما أرسولا وغودرون برانغوين، والشقيقتان، مارغرت وهيلين، في رواية فورستر "هاوردز إند"، وليللي بريسكو في رواية فيرجينيا وولف "إلى المنارة".

تبدو إيثر أقلّ عزلةً حين نقارنها ببطلة "ميدل مارش" دوروثي بروك، أو مع مارتي ساوث في رواية هاردي "أهل الغابة". إنّ إرادة لاذاتية هي بمثابة تناقض لفظي تقريباً، لكنّ إيثر بلاغية قديرة، بطريقتها الخاصّة، ونمطها النموذجي هو الإيحاء الخفي. إنّها ناجية، ولطفُها دفاعٌ ضدّ الصّدمة. وشخصيتُها الكلّية آليّةٌ قصديةٌ للقفز فوق الصّدمة، ومقاومة المجتمع المهووس، الذي يُرجع الإثم إلى عدم الشّرعية. ورغم أنها لا تهدر طاقةً أبداً في خوض معركة ضدّ مجتمعها، فإنها لا تنصاع أبداً لأحكامه الأخلاقية البذيئة، حتّى وهي فتاة صغيرة، مجبرة على تحمّل تقريعات مربّيتها على العار المستمرّ. حتى الطفلة إيثر تدرك أنّها بريئة، وخلاصها من الجنون الاجتماعي يعتمد على ذكائها

الأخلاقي الخاصّ، وقدرتها الفطرية على الصّبر. إنّ خطابها العلني في توبيخ الذات دفاع قوي، ليس فقط ضدّ نظام شرير، بل، أكثر حسماً، ضدّ كونها ضحيةً للصدمة، وهذا ما تدركه بعمق كبير. "الصمت، والمنفى، والمكر"- الأسلحة الوحيدة التي يسمح ستيفن، في رواية جويس، لنفسه باعتمادها- لم يستشفّها جويس من ديفيد كوبرفيلد بل من إيثر سمرسن، التي تظلّ، في سلبيتها الشاسعة، الوعي الأكثر قوّةً في كل أعمال ديكنز، بل في الأدب البريطاني برمّته خلال العصر الديموقراطي.

كراهيةُ إيثر خيار سهل بالنسبة إلى النقّاد "المادّيين" في مدرسة التذمّر. فهي ليست شخصية مثالية نسوية، أو مثالاً ماركسياً نموذجياً للتمرّد. إنّ بطلتهم في "المنزل الكئيب" لا بدّ أن تكون الرائعة هورتنس، سلف الشخصية الأكثر رفعةً، مدام دوفريج، في رواية "حكاية مدينتين"، التي كُتِبت بعد سنوات سبع. وهورتنس، مثل مدام دوفريج، الأكثر شراسةً، تثير مازوخية ديكنز والقارئ، لكنها تُهزم أمام الشخصية المقاومة، المفتّش بكيت، أكثر الرؤيويين الديكنسونيين إثارةً للدّهشة. إنّ هورتنس الجذّابة، بصفتها شخصية تعبيرية، ملحاحاً، ومهذاراً، ومشاكسة، ليست قناعاً للسّيدة ديدلوك (مثلما يؤكّد النقّاد النسويون)، بل نقيض إيثر، وتسلط الضّوء على طبيعتها المسالمة، وسلبيتها الوردزورثية الحكيمة.

هل إيثر ضحية مجتمع بطريركي؟ إنّ صدمتها أكثر من فردية بكثير، وتتجاوز الوشم الأكبر المرتبط بفتاة غير شرعية، بالمقارنة مع صبي، ابن زانية، فضلاً عن أنّني لا أعتبر صبرها العنيد فشلاً في احترام الذات. هنا ثانيةً، وبطريقة بورخيسية، يساعدنا كافكا على تأويل "المنزل الكئيب" لأنه سيّدُ ما سوف أدعوه صبرَ التقليد. بالنسبة إلى كافكا، الإثم الوحيد هو عدم الصبر، وثمة ما هو كافكوي مخيف في شخصية إيثر سمرسن، وأقصد تحديداً كافكا الشّخص، وليس شخصياته أو عالمه السّردي. وصدمة كافكا الشخصية توازي بشكل مدهش صدمة إيثر (وصدمة كيركيغارد). هؤلاء الثلاثة مدمنون التذكّر الكيركيغاردي باتجاه الأمام. وكأنّ إيثر سمرسن انتظرت، منذ ولادتها، ظهور

الأب الوديع القوي، جون جارندايس، كشخصية جبّارة، يبتكرها ديكنز في رواية "المنزل الكئيب"، ماعدا إيثر سمرسن نفسها. ولأنّ إيثر، جوهرياً هي ديكنز، أو ما يسمّيه والت ويتمان "أنا الحقيقي" أو "نفسي"، فإنّ جون جارندايس هو الأب المثالي الذي حلم به ديكنز، وليس الأب الحقيقي، الذي يشبه شخصية ميكاوبر.

في تلك الأيام، كان نقّاد القناعات الجديدة، يتهامسون في الظلّ بأنّ ديكنز لا يخبرنا أبداً عن مصدر الدخل الكبير لجارندايس. هذا يعني أن نخطئ طبيعة "المنزل الكئيب"، وننسى أنها رواية الفانتازيا الرّومانسية، مثلما هي رواية اجتماعية. فجارندايس الوديع ينتمي إلى الرّومانس، وربما كانت ثمة شياطين صغيرة تعمل لمصلحته في وادٍ سعيد، في مكان ما، بحثاً عن شذرات الذّهب الخرافي. والأسماء التي يلصقها بإيثر تشير جميعها إلى صياغتها كامرأة عجوز صغيرة، مثل العجوز بيردن، أو كوبويب، أو سواهما، وهذه شائعة في الحكايات الخرافية، لكنّ حبّه الحذر لها، أبويٌ مثلما هو أمومي. وتختلط مع هذا الرومانس الأمومي والأبوي عاطفةُ الحياة المهدورة، ورفضٌ عظيمٌ مرتبطٌ، من دون شكّ، بكراهية جارندايس الكلّية لمتاهة تشانسري. على أنّ ديكنز لا يوحي بالشّيء الذي أخذ مكان ذاك النبع من اللّطف والوداعة، بتقاعدٍ مبكّرٍ في بيت كئيب.

من الجدير ذكره أنّ معظم الشخصيات الهامّة في "المنزل الكئيب" مبنية على نماذج سابقة: شخصية سكيمبول تستند إلى كاتب المقال الرومنطيقي لي هنت، وشخصية بويثورن إلى الشاعر ولتر سافج لاندور، وبكَيت إلى مفتش الشرطة الشهير في لندن، وهورتنس إلى القاتلة البلجيكية ماريا مانينغ، التي حضر إعدامها على الملأ كلّ من ديكنز وملفل. السيدة جليباي، والآنسة فلوت والمسكين جو، وآخرون، لهم أيضاً نماذج بدئية، بينما إيثر نفسها تبدو بالتأكيد شبيهة بشقيقة زوجة ديكنز، جورجينا هوغارث، التي كانت تدير له منزله. ويمكن تتبُّع خيط شخصية السير ليستر ديدلوك إلى الدّوق السادس لديفونشير، بينما السيدة ديدلوك، مثل جون جارندايس، اختراعٌ محض. وثمة شيءٌ من

ديكنز، وربّما كلّ ما لم يصبح جزءاً من إيثر، يجدُ طريقَه إلى جارندايس، لكن ما يهمّ أكثر من غيره في إيثر ينتمي إلى الرّومانس، مثلما هو حال السّيدة ديدلوك. إنّ جارندايس، يفرّ من الامتنان، ليس بدافع التدمير الذّاتي، بل لأنّ ذلك ليس فضيلةً في عالم الرّومانس. وهروبُ السّيدة ديدلوك إلى الموت يشكّل سرديةً رومانسيةً صرفاً، وعقاباً وعظياً لانتهاكية أنثوية يقوم بها مجتمعٌ ذكوري. ولكن إذا كان ثمة من تكفير، فهذا ليس بسبب تربية ابنة غير شرعية، بل بسبب هجر الطفلة، وتركها للآخرين، وبسبب انعدام الحبّ البدئي.

هذا، مرّة أخرى، أقرب إلى الرّومانس، وتربطُه علاقةٌ واهيةٌ بالسياسات البطريركية. وقرار ديكنز الأضخم ضدّ الرّومانس في الرّواية يأتي عندما يكسر نسق التخلّي، من خلال جعل جارندايس يدرك أنّ مسؤوليته الحقيقية تجاه إيثر هي أبوية. وإيثر، في زواجها من وودكورت، وليس جارندايس، تتحرّر من التصميم الزائد: إنّها لن تكرّرَ قصّة والدتها. على أنّ صدمتَها لم تُرفَع عن كاهلها كلّياً، والكوابيس تستمرّ، ومع ذلك نشعر بأنّها لن تقتنع ثانيةً بحالات نفي ذاتها. ومن المدهش كيف ينجحُ ديكنز بجعل وعيها مكشوفاً لنا.

جارندايس قضية أخرى؛ وإذا كنا قد تُركنا في الظلام، فإننا نفهم أن الكثير من جارندايس مكشوفٌ لجارندايس، فضلاً عن ديكنز. لم يكن جارندايس يبحث عن زوجة حقّاً، بغضّ النظر عمّا كان يظنّه هو، بل عن ابنتين وابن. يفقد الابن، ريك، ضحية للجنون الذي توفّره تشانسري، وينتهي به المطاف وقد عادت آدا إليه، وإيثر قريبة منه. واللغز الذي بقي مبهماً، من دون حلّ، هو لماذا حَلَمَ أصلاً بالزّواج من إيثر، بما أنّه ليس كائناً جنسياً، بينما هي (مثل والدتها) نقيض له. ربما كان قلقه الحقيقي يأتي من احتمال عودتها إلى السيدة ديدلوك، وبالتالي، اليأس، ولكن، لا بدّ أنّ عيشهما معاً في المنزل الكئيب قد وفّر له علاجاً من ذاك الخوف.

يمكن أن تكون الحقيقة بسيطة تماماً، إذ إنه لا يمتلكُ قوّةَ إيثر، كما ينبغي أن يرى، ويحاربُ الوحدة، وروح العزلة التي تعذّب عالمَ الرّومانس، بواسطة القيام بخيرٍ فعّال. ولا يمكن لأيّ قارئ للرّواية أنّ يصدّق أنّ جارندايس يشتهي إيثر،

وإذا كان يمكن تسمية الزّواج المزمع عقده بمثابة سفاح غير مكتمل، فإن ذلك سيكون من وجهة نظرها، وليس من وجهة نظره. لا ديكنز، ولا القارئ، يريد هذا الزّواج، ونرى، في نهاية المطاف، أن لا إيثر ولا جارندايس يريدانه أيضاً.

الأحجية المطروحة هي أكبر من رواية "المنزل الكئيب"، وسؤال الإرادة لدى ديكنز يبدو لي سبباً وراء تلك الغرابة والسحر في عالمه المتخيّل. يواجه القارئ لدى جورج إليوت وضوحاً أخلاقياً، لا يضاهيه، على الأرجح، شيء آخر في الأدب، وبذاك التميّز، حيث تقف الذاتُ واضحةً. والاضطراب المروّض في مرحلة ديكنز يصعّدُ الدافعَ فوق الإرادة، ويجعلنا نتساءلُ، في بعض الأوقات، ما إذا كان يوجد أنواع منفصلة من الإرادات لدى شخصيات ديكنز. لدى شكسبير، كما هو الحال في ما اتفقنا على تسميته بالواقع، تختلف الإرادات الإنسانية، الواحدة عن الأخرى، من حيث الدّرجة، ولكن تكاد لا تختلف من حيث النّوع. لدى ديكنز، يتمتّع الأشخاص الأشرار حقّاً بنوع واحد من الإرادة، والمنبوذون يمتلكون إرادة أخرى مختلفة، والشخّصيات الأكثر استحساناً يمتلكون تنويعاً ثالثاً. وبالرّغم من أنّ النقّاد يعتبرون جونسون وموليير سلفَين لديكنز، وبخاصة جونسون الذي يتشاركُ مع ديكنز في الحيوية الهائلة، فإنّ ديكنز لم يصبح مسرحياً. مسرحياتُه على الخشبة، لم تُلبِّ طموحاته، ومثل عرضٍ مؤلّف من شخصٍ واحد، راح يلعبُ جميعَ الأدوار في رواياته، وقد كان كاسحاً بحقّ، حيث ساهم استهلاكه الكبير لطاقته في هذه العروض، أمام جمهورٍ عاشق محبّ، في قتلهِ، وهو في سنّ الثامنة والخمسين.

ورغم أنّ كافكا ودوستويفسكي خيّما بظلّهما عليه، لا يوجد وارث حقيقي لديكنز، في لغته الأمّ. كيف يمكن أن تنجز، ثانيةً، فناً، تُحكى فيه القصص الخرافية كأنّها سِيرٌ من الواقعية الاجتماعية؟ لقد وجد نورثروب فراي أن المركز الديكنزي يكمنُ في إصرار الرّوايات على قول ما لا يجب محوه أبداً أمام مجرى الأحداث السائدة. والنقّاد الذين يتشاجرون مع النهاية السعيدة لرواية "المنزل الكئيب" يبدون دائماً خارج المألوف: السيد بيكويك يظلّ الشخصية الأساسية لدى ديكنز، واللحظة الأكثر رفعة لدى ديكنز هي، على الأرجح، التلاوة من

"دفاتر بيكويك"، وهي ما تجريه السيدة ليو هنتر في مقطوعتها "أنشودة الضفدع المنتهي". تحتوي رواية "المنزل الكئيب" على تجلّيات رفيعة عديدة، كما يليق بأقوى أعمال ديكنز أن تكون، ومنها لحظة مزدوجة، حين يلتقي خيطان سرديان في الكتاب، وتحديداً في هروب ديدلوك. ينتهي فصل الرّاوي رقم 56 بالمفتّش بَكيت وهو يعايشُ رؤيا:

"هناك، يعتلي برجاً عالياً من عقله، وينظرُ بعيداً. يرى أشباحاً وحيدة كثيرة، تزحف عبر الشوارع، أشباح وحيدة كثيرة تقفُ في العراء، وعلى الطرقات، وتستلقي تحت أكداس التبن. لكنّ الشّبح الذي يقتفي أثره ليس بينهم. رأى بشراً وحيدين كثراً، عند منعطفات الجسور، ينظرون إلى البعيد، وفي أماكن الظلّ قرب مسيل النهر، وجسماً، قاتماً، قاتماً، لاهيئة له، يتقاذفه المدّ، أكثر وحدةً من الجميع، يتعلّق كغريق، ويستحوذُ على انتباههِ.

أين هي؟ أحيّة أم ميتة، أين هي؟ لو كان قادراً، وهو يطوي منديلَه، ويضعه جانباً بكلّ أناة، بمساعدة قوّة مسحورة، أن يستحضرَ أمامه المكانَ الذي وجدتُهُ فيه، ويستحضر المنظر اللّيلي قرب الكوخ، حيث غطّت الطفلَ الصغيرَ، هل كان ليلمحها هناك؟ فوق اليباب، حيث تحترق أفران الآجُرّ، بوهجٍ أزرق شاحب؛ وحيث سقوف التبن للأكواخ البائسة، وتحتها تُصنع أحجار الآجرّ، وتبعثرُها الرّيح؛ حيث الماء والطين يتجمّدان بصلابة؛ وتبدو الطاحونةُ، حيث الحصان الهزيل الأعمى يدور طوال النهار، مثل آلةٍ للتعذيب الإنساني- منتهكاً هذه البقعة المقفرة الجرداء، ثمة شبح وحيد، ينزوي في عالمٍ لوحده، يلفحُهُ الثلجُ، وتسوطُهُ الرّيح، ومنبوذ، كما يبدو، من كلّ صديق أو خليل. إنه شبح امرأة، أيضاً، بملابس رهيبة، لم يسبق أن خرجت من الرّدهة، عند الباب العملاق، لقصر ديدلوك".

من الواضح أن بَكيت هنا هو ممثل ديكنز، وما يراه هو الحقيقة، أي الدمار الذّاتي المحتوم للسيدة ديدلوك. هذه الرؤيا تفسح الطريق أمام صورة مرعبة، تتقاطع كثيراً مع قصيدة "تشايلد رولاند إلى البرج المظلم أتى"، للشّاعر

براونينغ، المكتوبة عام 1852، وهي السنة نفسها التي بدأت فيها رواية "المنزل الكئيب"، رغم أنّها لم تُنشر حتى عام 1855. لم يرَ ديكنز، على الأرجح، تلك القصيدة حين سجّل رؤيا بَكَيت، ولكنّ هذا ليس مستحيلاً، بما أنّ جون فورستر كان أحياناً يستعير من براونينغ مخطوطات لديكنز. لكنّ التشابه هنا أكثر متعةً من أي تأثر مباشر. ولأنهما معاصران (ولدا في العام ذاته، 1812) ألّف براونينغ وديكنز رؤىً متوازية في سنّ الأربعين. يشهد بكيت: " ... تبدو الطاحونةُ، حيث الحصان الهزيل الأعمى، يدور طوال النهار، تبدو مثل آلةٍ للتعذيب الإنساني". بينما يرى رحّالة بروانينغ "حصاناً ضامراً أعمى، عظامه ذاتها تحدّقُ/ وتقفُ مشدوهةً، بغضّ النظر كيف أتى إلى هناك". بعد رؤية ذاك الحصان الأحمر الهزيل، يرى أداةً جهنّميةً، تشبه "آلةً للتعذيب الإنساني" في رواية ديكنز:

"وأكثر من ذلك- على بعد فرسخ- لماذا، هناك؟
لأية غاية رديئة يُستخدم ذاكَ المحرّك، تلك العجلة،
أو المكبح، ليس دولاباً- تلك المسحاةُ التي تصلحُ
لأن تغزل أجسادَ البشر كالحرير؟ مع كلّ ذاك الهواء،
من أداةٍ تُركِت، بلا وعي، على الأرض،
أو أُحضِرت، لكي تُشحَذ أسنانُها الصدئةُ، التي من فولاذ".

إنّ براونينغ وديكنز كاتبان إنكليزيان عظيمان في تدوين الغرائبي، ولكنّ هذه هي النقطة الوحيدة التي يتقاربان فيها كثيراً. هذا النمط الرؤيوي، المألوف لكليهما، يرتبط بكابوس الفناء المهيمن هنا، ربما لأنّ كلاهما يلمسان ذروة العمر، ويبلغان منتصف العمر. إنّ رؤيا إيثر سمرسن، وهي في الفصل الذي يلي فصل بكيت، تبدأ حين تصحب بكيت في سعيه العبثي لإنقاذ والدتها الهاربة:

"النوافذُ الشفّافةُ، مع النّار والضّوء، وهي تبدو ساطعة وساخنة، وتتخطّى الظلام البارد خلف الأبواب، اختفت على جناح السرعة، وعدنا ثانيةً نسحقُ ونطحنُ الثلجَ المتناثرَ. تابعنا سيرنا ببعض المشقّة، فالطرقات الرديئة لم تكن

أكثر سوءاً من ذي قبل، والمنصّةُ تبعدُ تسعةَ أميال فقط. كان صاحبي الذي يدخّن على الصندوق- فكّرتُ في الفندق الأخير أنْ أتوسّل إليه ليفعل ذلك، حين رأيته يقف قبالة نار عظيمة، داخل سحابة سعيدة من التبغ- يراقب كل شيء عن كثب، وبخفّة كبيرة، صعوداً ونزولاً، كلّما صادفنا مسكناً إنسانياً أو كائناً بشرياً. كان قد أضاءَ قنديلَه، الصغير المعتم، الذي بدا أنه المفضّل لديه، إذ كانت لدينا مصابيح للعربة، وبين الحين والآخر، كان يقرّبهُ منّي، ليرى إن كنتُ بخير. كانت ثمة نافذة متحركة في أعلى العربة، لكنني لم أغلقها البتة، لأنّ ذلك بدا كأنني أطردُ الأمل".

يمثّل "السحقُ والطحنُ" كسراً لدرعٍ قامعٍ، سامحاً لإيثر بالتعرّف إلى والدتها بطريقة أكثر كمالاً، ويؤدّي إلى رؤيا أخرى، لا تبتعد كثيراً عن رؤيا براونينغ، لطاحونة الماء الشّيطانية: "عدنا ثانيةً إلى الطّريق الكئيبة، التي كنا قد سلكناها، مهشّمين الصقيعَ الموحلَ والثلجَ الذائبَ، كأنها تتمزّق تحت عجلة مائية". إذا كان براونينغ والمفتّش بَكيت يريان أداةً للتعذيب، فإنّ إيثر سمرسن ترى عودةً للمقموع، وتمزيقاً للعوائق التي فرضتها الصدمةُ عليها. هنا، كما في العديد من نقاط الأزمة في نثره، تبدو الصّورُ البلاغيةُ عميقةً ودقيقةً وموحيةً جدّاً. ثمة عدالة عرفانية متأصّلة في أكثر تخيّلاته جرأةً. الشّيء ذاته يمكن قوله عن إدغار آلن بو، الذي يبدو، أحياناً، حضوراً شبحياً في (المنزل الكئيب)، ولكن من النادر أن تجد تخيّلات بو الفانتازية لغةً تناسبُ عمقَها وكثافتَها. إنّ مفردات ديكنز واستعاراته تطابق ظاهرياً طاقته الإبداعية، والغرابة الصّانعة للتقليد في رواية "المنزل الكئيب" تنتصرُ نتيجةً لذلك.

إنّ تجربة قراءة "ميدل مارش" لا تشبه إطلاقاً الانغماس في عالم ديكنز، حيث القراءة، في بعض الأحيان، تبدو مصطلحاً قديماً جدّاً أمام الاستسلام الكلّي الذي تستدعيه رواية "المنزل الكئيب". بين شكسبير وديكنز، بايرون وحده تمتّعَ بقاعدة عريضة ومباشرة من القرّاء، كالتي تمتّع بها ديكنز في سنّ الخامسة والعشرين. وشعبية الرّوائي ديكنز، طوال حياته، تختلف، من حيث النوع والدرجة، عن جميع الكتاب الآخرين، بمن فيهم غوته وتولستوي، اللذان لم

يملكا تأثيراً شاملاً في جميع الطبقات الاجتماعية، في أمم مختلفة عديدة. ربما كان ديكنز، حتّى أكثر من سرفانتس، هو ندّ شكسبير الوحيد من حيث تأثيره العالمي، وبالتالي، يمثّل، مع شكسبير، والكتاب المقدّس، والقرآن، التعدّدية الثقافية الحقيقية، المتوافرة لنا توّاً.

أن يكون شكسبير نوعاً من الكتاب المقدّس بالنسبة إلى العلمانيين، فهذا ليس مفاجئاً، ولكنّ الأكثر دهشةً هو أن ندرك أنّ ديكنز، المتُرجَم والمقروء في كلّ مكان، أصبح أشبه بالأسطورة الكونية. ضخامته المرتبطة بالتقليد تتخطّى جنس الكتابة السّردية، تماماً مثلما أنّ مسرحيات شكسبير، التي تُمثّل في كلّ مكان، لا يمكن أن تكون محصورةً بالمسرح. بهذا المعنى، يجسِّد ديكنز نفسه مثالاً خطيراً لرواية التقليد في العصر الدّيموقراطي. إنّ بلزاك، وهوغو ودوستويفسكي يملكون، على الأقلّ، شيئاً من رحابة ديكنز، رغم أنّهم يأخذوننا أقرب إلى الحدود القصوى للرّواية المنتمية إلى التقليد بوصفها إنجازاً. ويبدو ستندال وفلوبير وجيمس وجورج إليوت، الروائيين الحتميين، المنتمين إلى التقليد، الذين يحافظون على تقاليد الجنس الأدبي. وفي اختياري رواية إليوت "ميدل مارش"، لم يكن دليلي فقط التميّز الأكيد للكتاب، بل الفائدة الخاصّة التي يؤديها في هذه اللحظة الرديئة، حين يقوم نقّاد أخلاقيون بمقاربة الأدب لغايات مسخّرة للتغيير الاجتماعي. إذا كان ثمة من صهر مثالي بين القوة الجمالية والقوّة الأخلاقية في رواية التقليد، فإنّ ممثلها الأفضل هو جورج إليوت، ورواية "ميدل مارش" هي تحليلها الأكثر صقلاً للمخيّلة الأخلاقية، والأكثر براعةً، على الأرجح، في تاريخ النثر السّردي.

تبدأ متعُ رواية "ميدل مارش" بقوّة حكاياتها، وعمق حيويتها، في رسم الشّخصيات، وتستند إلى فنّ جورج إليوت البلاغي، وتحكّمها في مصادر لغتها، برغم أنّها ليست كاتبة أسلوبية عظيمة. مع ذلك، هي أكثر من روائية. لقد طوّرت الرّواية باتجاه نمط النبوءة الأخلاقية، وبطريقة جديدة، طوّرها بقوّة د. ه. لورانس، الذي يحملُ تشابهاً قليلاً مع إليوت على السّطح، لكنه تلميذها، مع ذلك. إنّ خطّ التواصلِ مباشرٌ من دوروثي بروك في "ميدل مارش" إلى أرسولا

برانغوين في رواية "نساءٌ في الحبّ"، والغاية من وراء هذا المسعى هي امتلاء الوجود، ودليلُ اختيار السّاعي هو تنوعٌ خاصّ من الوعي الأخلاقي، المنزاح تقريباً، بكليّته، عن أصوله البروتستانتية.

لقد اعترف نيتشه بأنه يحتقر جورج إليوت بسبب قناعتها بأنه من الممكن التخلّص من الربّ المسيحي، وفي الوقت ذاته، التمسّك بالأخلاقية المسيحية، لكنّ نيتشه كان، ولو لمرّة واحدة، مُداناً بقراءة ضعيفة. إليوت ليست منظّرة أخلاقية مسيحية، بل كاتبة رومنطيقية أو وردزورثية، وفهمها للحياة الأخلاقية ينبع من قصائد "تينترن آبي"، و"قرار واستقلالية" و أنشودة "تجلّيات الخلود". ثمة سخرية لطيفة واعتراف في آن واحد، حين تردّ على ناشرها الذي شعر بأنّ روايتها الرعوية "سيلاس مارنر" "تفتقر إلى أضواء أكثر إبهاراً" :

"لا أندهشُ لأنكَ وجدتَ قصّتي كئيبةً إلى حدّ ما، هذا بالقدر الذي ذهبت فيه قراءتك: في الواقع، كان يجب أن لا أصدّق أنه يمكن لأيّ آخر، ماعداي أنا، أن يوليها أيّ اهتمام، (بما أنّ وليام وردزورث قد مات) لولا أنّ السيد لويس عبّر عن إعجابه الشديد بها. لكنني آمل أن لا تجدها قصّةً حزينةً جداً، برمّتها، بما أنّها تسلّطُ الضوءَ - أو تنوي أن تسلّطَ الضوء - على التأثيرات الأوّلية للعلاقات الإنسانية الطبيعية، الصّافية".

تعيدُنا "سيلاس مارنر" إلى "الكوخ المهدّم"، و"مايكل" و"شحّاذ كمبرلاند العجوز"- وإلى الرؤيا الرّعوية للمرأة والرّجل بصفتهما يمثّلان خيراً مطلقاً. لقد ظلّت فلسفة وردزورث محورية بالنسبة إلى إليوت، ونظرتها الأخلاقية المتعلّقة بالتخلّي أو الزهد لها معنىً لأنّ هدفها هو أن تتعامل مع الآخرين، لا بصفة أنّ مصالحهم تتجاوز مصالح غيرهم، بل لأنه يمكن تشجيعهم على المضي قُدماً في ممارسة التخلّي أو الزّهد ذاته. قد تكون مثالية قديمة بالية أن تحبّ العزلة، لكن ذلك، بالنسبة إلى إليوت، تجسيد براغماتي لموقف، هو في الآن ذاته، أخلاقي وجمالي، بما أنّ كلمة "خير" لا تقصد بها، مثل وردزورث، الخير التقليدي. كلاهما يحثّان القارئ باتجاه سموّ أخلاقي: صراعي، مضادّ للطبيعة، ولما نسمّيه "طبيعة إنسانية"، ورغم أنه يتّسم بالعزلة فإنّه يجيدُ التواصلَ مع الآخرين.

لكن، لا يمكن لأحدنا أن يتخيّل أنّ وردزورث يكتب الرّوايات. إنّ رواية "ميدل مارش" هي تجسيد هائل ومعقّد لمجتمعٍ ريفي بأسره، وتجري أحداثها في الماضي القريب، ويبدو أن هذا يكاد لا يسمحُ بظهور رؤيا وردزورثية بعينها. مع ذلك، يظلّ وردزورث، أكثر من أي روائي آخر، هو سلف جورج إليوت، في منجزها الأكبر (إذا استثنينا الجزء المتعلّق بغوندولين هارليث في روايتها "دانيال ديروندا") أو ربما يمكننا الحديث عن سلفٍ مركّب، يتألف من بونيان في عمله "رحلة مؤمن"، متجانساً مع وردزورث، وهذا ربطٌ أتبع فيه رأي باري كوالز.

تجري أحداث رواية "ميدل مارش" في بداية العام 1830، أي فترة عصر الإصلاح، الذي دشّن الحقبة الفكتورية، حيث وُضِعت، في أرجاء الرّواية، فكرة الأمل الاجتماعي نِدّاً للثقافة الأخلاقية المضنية، للبطلين الرئيسين، دوروثي بروك ولايدغيت. وكما يلاحظُ كوالز، حين يتعلّم هذان، متأخرَين، التخلّي عن أوهام الذّات، فإنّهما كانا، لتوّهما، منفيين أو منقطعَين، عن أيّ سياق تواصلي. إنّ رؤى بونيان وردزورث، رغم أنّها تحرّك الرّاوي دائماً، تبدو مقصيَّةً عن الأقدار المستسلمة لدوروثي ولايدغيت، لكنها تظلّ فاعلة وراء أوهام الاختيار. يشير مارتن برايس في معرض تحليله لوقوع لايدغيت في فخّ روزموند فينسي إلى أنّ "جورج إليوت حاولت إنتاج عملٍ يتحلّى بقدر كبير من البراعة، وتحديداً دراسة الكيفية التي تخصّ فضائل المرء، وتظهرُ، في شكلٍ ما، عيوبَه" أي وفقاً لميزان أعلى للسموّ، في "الكوخ المتهدّم"، وبخاصّة عاطفة مارغرت، التي تدمّر نفسَها وأطفالها، من خلال قوّة الأمل القيامي بعودةِ زوجِها. إنّ البراعة موجودة هناك، لدى مخترع الشعر الحديث، ولدى أكثر الروائيين ذكاءً، وهنا يرى المرء ثانيةً ما الذي تدين به جورج إليوت لوردزورث.

القوة المعرفية، على العموم، ليست هي الخاصّية التي نطلبها، بشكل واعٍ، من الروائي، أو من شاعر غنائي أو مسرحي. إنّ جورج إليوت، مثل ديكنسون وبليك، ومثل شكسبير، أعادت التفكير في كلّ شيء. إنّها الرّوائية بصفتها مفكّراً (وليس فيلسوفاً)، وغالباً ما نخطئ تأويلَها لأننا نستهين بالقوة المعرفية التي

تجلبها لتعدّدية الرؤى لديها. ثمة حلف، بالتأكيد، بين تلك القوّة، وقدرتها على التبصّر الأخلاقي، لكنها، أيضاً، تتحلّى بصراحةٍ صافية، ككاتبة أخلاقية، تحرّرها من الوعي الذاتي المفرط، الذي يمكن أن يعيق رغبتها في الحكم على شخصياتها، خفيةً أو علانيةً.

إنّ سليلتها، في هذا المضمار، هي إيريس موردوخ، التي لا تتحمّل دائماً مقارنةً مع جورج إليوت، لكنّ سلطة إليوت الأخلاقية لا يمكن أن يحظى بها أيّ روائي آخر، بعد قرنٍ من الزّمن. لم نعد نملك بين ظهرانينا حكماء أو سحرة، روحيين أو أدبيين، وتنتابُنا النوستالجيا والحيرة معاً، حين نقرأ وصفاً عن استقبال إليوت ككاهنة. الوصف الأكثر شهرةً يأتي من الناقد ف. و. ه. مايرز، الذي يصف زيارة الرّوائية إلى جامعة كمبريدج، عام 1873:

"أتذكّر كيف أنني، في كمبريدج، مشيتُ معها في حديقة الأساتذة التابعة لكلّية "ترينتي"، ذات مساءٍ من أيار/مايو ماطر، حين أفصحت، بكثيرٍ من الجدّية، بعد أن انتابتها رغبة، ضدّ إرادتها نوعاً ما، في أخذ نصّ من كلمات ثلاث، لطالما استُخدمت كبوق إنذار للبشر- الكلمات هي الله، الخلود، والواجب- وأشارت إلى أنّ الكلمة الأولى صعبة التصوّر، والثانية غير قابلة للتصديق، والثالثة قاطعة ومطلقة. لم يسبق، ربّما، لنبرة أكثر جدّية، أن أثبتت سيادة القانون، اللاّشخصية. رحتُ أصغي، حتّى هبط اللّيل، واتجهت ملامحُها الملكيةُ نحوي، مثل ملامح كاهنة في ضبابٍ رجيم، وبدت كأنّها تسحبُ، من متناولي، الواحدة تلو الأخرى، لفافَتي الوعدَ الاثنتين، وتتركُ لي الثالثة فقط، محاطةً بأقدارٍ حتمية مرعبة. حين توقّفنا أخيراً، وافترقنا، في تلك الدائرة الباسقة من أشجار الغابة، تحت آخر شفق من تلك السّماء المعتمة، بدوتُ كأنني أحدّقُ، مثل تيتوس في القدس، في مقاعد فارغة وقاعات خاوية- وحَرَمٍ مقدّس لا حضورَ يقدّسُهُ، حيث السماءُ تُرِكت خاويةً من الله".

البلاغة العالية هنا، لو أننا كتبناها الآن، لبدت مفعمة بالسّخرية، لكنها السخرية، التي لا غاية تسندها البتّة. إنّ جورج إليوت، السّاخرة حين تشاء، هي

الأقلّ هزلاً بين جميع الروائيين المنتمين إلى التقليد، والأصعب ممن توجّه الهجاء إليهم. ثمة فقط أنواع من المحاكاة غير الطوعية، في عملها. إنّ السموّ الأخلاقي يجعلنا فاقدي الصّبر، إذا لم يُخضع لإشراف أو رقابة، سواء من قبل المؤسسة أو القضية. ثمة شيءٌ من هالة جورج إليوت يبقى معنا، ونلمحُه، لكنّنا نودّ أن نضعَه جانباً، ونتكلّم، عوضاً عن ذلك، عن أفكارها أو فنّها. مع ذلك، لا يختفي كلّياً، لأنه مؤسّس على الرّوايات، وعلى "ميدل مارش"، بوجه خاص.

هنري جيمس، الذي تحاشى أن يكون تلميذاً لها، اصطدم بالخطاب ذاته في رؤيته للسموّ الأدبي، حين كان يبحث في رسائلها وملاحظاتها، التي نُشرت بعد موتها: "لكن، هناك، ينبعث منها، نوع من رائحة الارتقاء الأخلاقي، وحبّ للعدالة والحقيقة، والضوء، وهذه طريقة رحبة، سخية، في النظر إلى الأشياء، وجهد متواصل، لحمل المشعل عالياً في الفضاءات المغبرّة للضمير الإنساني".

***

كان جيمس رثائياً، وليس خبيثاً، ونعجَبُ كيف يمكن لروائيّ أن ينجو من هذا النوع من المديح. ليس من المفترض أن تكون رواية التقليد أدبَ حكمة، وثمة قلّة بينها هي كذلك، وربّما "ميدل مارش" وحدها تلبّي هذا التوصيف. هنا نعودُ القهقرى من رواية "ديسمبر العميد" لساول بيلو. قرأتُها ووافقتُ على كلّ ملاحظة فيها، مع أنّني عانيتُ من تحيّزها. في رواية "ميدل مارش"، من النادر أن أوافق على تدخّلات الروائي المتكرّرة، مع أنّها موضع ترحيب، مثل أيّ شيءٍ آخر في الكتاب. والسرّ الجمالي لجورج إليوت، هو تمكّنها مما أسماه جيمس، أثناء مراجعته لها في عام 1866، "حقلاً متوسّطاً حيث الأخلاق وعلم الجمال يتحرّكان في تناغمٍ واحد". قد لا يكون هذا سرّاً، وإنّما تشكل تنظيرات جورج إليوت نفسها، بما أنّني لا أستطيع التفكير في روائي كبير آخر، قبلها أو بعدها، الأخلاقيةُ العلنيةُ، فضيلة جمالية، وليس كارثة. حتى إذا وافق المرء، بكل جوارحه، على الحملة ضدّ الكائنات الإنسانية الذكورية، التي تحثّ عليها دوريس ليسينغ وآليس وولكر، فإنّ خطابهما الإقصائي لا يمنح أية متعة. ويمكن

لبعض التحليلات العميقة لرواية "ميدل مارش" أن تسعفنا في رؤية المزيد من قدرة جورج إليوت على خلق تناغم بين الأخلاق وعلم الجمال.

"ميدل مارش"، مثل رواية إليوت الأخيرة "دانيال ديروندا"، يُنظر إليها كبنية ضخمة، وتربطها علاقة واضحة، لكنها ضمنية، بقصيدة دانتي "الكوميديا الإلهية". وهذا ما أظهره ألكسندر ويلش في ما يتعلق برواية "ميدل مارش"، وأشار ويلش وكوالز إلى هذا التأثير في رواية "ديروندا". ويرى ويلش أنّ الرّغبة الدانتية في أن تعرف، وأن تصبح في نهاية المطاف موضوع المعرفة، وقابلة للتذكّر، هي الباعث المحرّك للحالمين الإثنين في "ميدل مارش": دوروثي، التي تلعب دور الوسيط للمؤلّف، بمعنى ما، ولايدغيت، الذي تشعر إزاءه إليوت بتعاطف حقيقي، ومحترس. لقد غامر دانتي، وهو أكثر الكتّاب العظماء طموحاً، برؤيا للحكم حيث الشّخصيات محكومة، بالضرورة، بنهاية متحقّقة. إنها تتكشّف أمامنا، لكنها لم تعد قادرة على التبدّل، فهؤلاء أخذوا فرصتهم. وقامت جورج إليوت، كمفكّرة حرّة إنسانوية، باختيار طريفٍ في اعتماد دانتي نسقاً سابقاً، لكن قدرتها على الحكم الأخلاقي الصّارم تساعد جدلاً على توصيف أواصرها البدئية المفاجئة مع مبدع "الكوميديا الإلهية"، الذي كان يمكن أن يضعها في الكانتو الخامس من "الجحيم"، وإن كان صعباً بالنسبة إلينا أن نتخيّل جورج إليوت وهنري لويس، نظيرين، في القرن التاسع عشر، لفرانسيسكا وباولو. ولا بدّ أن تعاطفها في "الجحيم" يكون مع عوليس، حيث سعيها الهدّام للمعرفة هو النموذج البطولي الذي تتبعه الشّخصيات الرئيسية في "ميدل مارش".

يعلّق ويلش على شخصية لايدغيت بالقول إنّه "هو الذي تبدو منزلته وعقابه الأكثر دانتيةً من الجميع". ولذلك أبدأ هنا من لايدغيت والمقارنة القائمة بين الفصل الخامس عشر، حيث يُقدّم كشخصية، والفصل السادس والسبعين، حيث يعترف بالهزيمة، وبالتالي يهجر كلّ أمل بمعرفة أكبر. أولاً، لايدغيت، صاحب السبعة والعشرين عاماً، وهو جرّاح واعد، يختزن رغبةً فكرية قوية للبحث الطبي:

"لسنا خائفين من القول، مرّةً بعد أخرى، كيف يقعُ الرّجل في حبّ امرأة، فإمّا أن تصبح عروساً له، أو يهجرها إلى الأبد. هل هو إفراط في الشّعر، أم إفراط في الغباء، أن لا نتعب أبداً في وصف ما أسماه الملك جيمس "جمال المرأة وجاذبيتها"، لا نتعب أبداً من الإصغاء إلى رنين الأوتار القديمة للشّعراء التروبادور، ولا نعير اهتماماً ذاك الجانب الآخر من "الجمال والجاذبية" الذي ينبغي أن نكتشفه من خلال التفكير الرّصين، والتخلّي الصّبور عن الرّغبات الصغيرة؟ في قصّة هذه العاطفة المتأجّجة يتبدّل التطوّرُ أيضاً: أحياناً يكون الزواج المجيد، وأحياناً الخيبة، والفراق النهائي. ويحدثُ أيضاً أن تكون الكارثةُ مرتبطةً بعاطفة أخرى، ينشدها الشّعراء التروبادور. ذلك أنه بين جمهرة الرّجال في منتصف العمر الذين يذهبون إلى أعمالهم بانتظام، وبشكل مقرّر لهم مسبقاً، مثل عقدة ياقاتهم، ثمة عدد لا بأس به ممن أرادوا يوماً أن يصوغوا أعمالهم، ويبدّلوا عالمهم قليلاً. إنّ قصّة تشكّلهم وفقاً للعاديّ، وانضمامهم إلى الرّعاع، لا يبوحون بها، حتىّ في وعيهم. ربمّا لأنّ حماستهم في العمل الشاقّ، المجّاني، خبت مثل حماستهم لأنواع مفيدة أخرى من الحبّ، حتّى تمشي، ذات يوم، ذاتهم الأولى مثل شبح في بيتها العتيق، وتجعل الأثاث الجديد شبحياً مرعباً. لا شيء في العالم أكثر عمقاً من عملية تبدّلهم التدريجية! في البدء، يستنشقونها، من دون وعي، وقد نكون أنا وأنت قد أرسلنا شيئاً من نَفَسِنا إليهم فأصبناهم بالعدوى، حين نطقنا بأكاذيبنا، الملتزمة، أو خرجنا باستنتاجاتنا السّخيفة. أو ربّما أتى مع اهتزازاتٍ أحدثتَها نظرةُ امرأة".

لم يقصد لايدغيت أن يكون واحداً من هؤلاء الفاشلين، وكان ثمة أمل فيه، لأنّ اهتمامه العلمي سرعان ما أخذ شكل الحماسة المهنية: كان لديه إيمان غضّ بعمله الذي يكسب به خبزه، لا أن يختنق في العمل الموقّت، المتبدّل المسمّى "أيام التدريب"، وواظب على دراساته في لندن، وإدنبره، وباريس، تحدوه قناعة بأنّ مهنة الطبّ، كما يجب أن تكون، هي الأفضل في العالم، وتوفّر التواصل التامّ بين العلم والفنّ، والتحالف المباشر بين المسعى الفكري والخير

الاجتماعي. كانت طبيعة لايدغيت تطلب هذا المزج، فقد كان كائناً عاطفياً، بحسّ من لحم ودم للتواصل مع الآخرين، واستطاع أن يصمد في وجه التجريد الذي تفرضه الدراسة الخاصّة. لم يكن يهتمّ فقط بـ"الحالات"، بل يبدي اهتماماً تجاه جون وإليزابيث، وبخاصّة إليزابيث.

"الملك جيمس" هنا ليس الكتاب المقدّس الإنكليزي، ولكن جيمس الأول نفسه، متحدّثاً عن "جمال المرأة وجاذبيتها"، أو حسنها وتماسكها. والمسكين لايدغيت، الذي سيموت في سنّ الخمسين، يصبح واحداً من جمهرة الرّجال في منتصف العمر، الذين لا يصوغون أعمالهم، والّذين لا يبدّلون العالم على الإطلاق. بدّل اسمَ ديك دايفر باسم تيرتيوس لايدغيت، ويمكنك أن تضيف مقطعين اثنين من رواية "حنونٌ هو اللّيل"، حيث يتطابقان كلّياً مع قضيتهم، وفقاً لطريقة كلّ منهم. ومثل لايدغيت، يفشل دايفر، الشخصية التي رسمها فيتزجيرالد، بسبب زواج هدّام، إضافة إلى أعمال أخرى تصدرُ عن "عمومية" كلا الشخصيتين، مثلما تسمّيها جورج إليوت. يشير فرانك كيرمود إلى أنّ رواية "ميدل مارش" هي "كتاب عن الزواج في مناحيه الاجتماعية، مثلما أنّ رواية "قوس قزح" هي عن الزّواج في مناحيه الرّوحية". ويبدو أنّ فيتزجيرالد كان يسعى إلى ضمّ المنحيَين، ولكن بسبب افتقاره إلى ذكاء إليوت غير العادي، وبصيرة لورانس النبوئية، فشل في ذلك، رغم أنّ رواية "حنونٌ هو اللّيل" تبقى فشلاً باهراً. يمكن أن يكون دايفر هو موضوع بيان جورج إليوت الرائع بأنّ لايدغيت يسعى إلى "المخيّلة التي تكشفُ عن أفعال عميقة، لا يمكن سبرُها بأيّ نوع من العدسات، لكن يمكن تتبّعها في الظلام الخارجي، عبر منحنيات جانبية كثيرة، بتتابع ضروري، من خلال الضّوء الداخلي، الذي يمثّل خلاصة الطاقة، القادرة على غسل حتىّ الذرّات الأثيرية في فضائها المثالي المضاء".

هذه هي نسخة جورج إليوت من فردوس دانتي، عُبّر عنها كرحلة حجّ دنيويّة مثالية، وهذه هي الرؤيا التي تُثبت أنّ لايدغيت ودايفر قد فشلا. إنّ لايدغيت، في هزيمته، يمهّد الطريقَ ثانيةً لبطل رواية "حنونٌ هو الليل"، الذي ينتهي به المطافُ، وهو يمارس الطبّ في إحدى بلدات فينغَر ليكس، في المحميّة

الطبيعية الغربية لمدينة نيويورك. ونسمع انهيار لايدغيت في الفصل السادس والسبعين حين يقول لدوروثي:

"من الواضح جداً بالنسبة إليّ أنه ينبغي أن لا أعتمد على أيّ شيء آخر سوى الابتعاد عن ميدل مارش في أقرب وقت ممكن. لن أستطيع، ولمدة طويلة، وفي أحسن الأحوال، أن أتدبّر دخلاً هنا، كما أنه من الأسهل القيام بتغييرات ضروريّة في مكان جديد. ينبغي لي أن أفعلِ ما يفعله الرجال الآخرون، وأفكر في ما يُسعدُ العالم، ويجلب المال، أبحثُ عن فتحة صغيرة في زحام لندن وأدفع نفسي قُدُماً، أستقرّ في مكانٍ تتوافر فيه المياه، أو أذهب إلى بلدة جنوبيّة، حيث العديد من الإنكليز العاطلين عن العمل، وأستسلم للمديح المجانّي،ـ هذه هي القوقعة التي ينبغي أن أزحف إليها، وأحاول أن أجعل روحي حيّةً فيها".

هذا هو سقوط لايدغيت، من بحثٍ فردوسيّ عن المعرفة، إلى مكانٍ لا تستطيعُ فيه الرّوح أن تبقى حيّة، ولا الجسد أيضاً. المصير المعاكس لقيتهُ دوروثي التي تتحمّل وطأة زواجٍ طهرانيّ من الرّجل العاجز جنسيّاً، كاسوبون، وتنجو لتتزوج لاديسلو، في قرانٍ يُصرّ معظم النقّاد على أنه غير مناسب لها، ولكن ليس هذا هو حكم دوروثي، ولا حكم جورج إليوت. بالرغم من أنّ لايدغيت قويّ الحضور وغنيّ الشخصيّة، وبخاصّة في سقوطه، فالرّواية هي رواية دوروثي، وكان يمكن، شرعيّاً، للرواية أن تُسمّى "دوروثي بروك" وليس "ميدل مارش". لقد أصرّت فيرجينيا وولف على أنّ دوروثي تتحدّث باسم جميع بطلات إليوت:

هذه هي مشكلتهنّ. لا يستطعنَ العيش من دون دين، ويبدأن بالبحث عنه، وهنّ فتيات صغيرات. كلّ منهنّ تمتلك عاطفة الأنثى تجاه الخير، الذي يجعل المكان الذي تقف فيه، حيث تنتابها المعاناة والطموح، قلبَ الكتاب- امرأة ساكنة ومنزوية، مثل مكان للعبادة، لم تعد تعرف لمن تصلّي. في تعلمهنّ، يسرن باتجاه هدفهنّ، في المهمّات العاديّة المنوطة بالمرأة، في الخدمة الأوسع لجنسهنّ. لا يعثرن على ما يبحثن عنه، ولا نملك إلاّ أن نتعجّب. الوعي القديم

للمرأة، بعد أن شحذته المعاناة والحساسية، وهي خرساء على مدى قرون، يبدو فيهنّ وكأنه فاض وتدفّق ونطق برغبة في شيء ما- يكدنَ لا يعرفنَ ماهو- شيء ربّما لا يتناغم مع حقائق الوجود الإنساني"ّ. كانت جورج إليوت تمتلك ذكاءً قويّاً جدّاً، ولم تكن لتعبثَ بتلك الحقائق، وهي تتحلّى بحسٍّ ساخرٍ شاسع، يخفّف من هول الحقيقة، لأنّها رصينة. وباستثناء الشجاعة القصوى لمحاولتهنّ، ينتهي الصراعُ، لأنّ بطلاتها في التراجيديا أو في الحلّ الوسط، هنّ أكثر كآبةً.

مرّةً أخرى، لن تكون جورج إليوت سعيدة بالحكم الذي تطلقه فيرجينيا وولف بأنّ دوروثي انتهى بها المطاف في الحلّ الوسط، وهي أكثر كآبةً مما لو أنها في التراجيديا، والذي يبدو حكماً قاسياً على زوجِ دوروثي الثاني، الطيّب النيّات، والطائش نسبياً، ويل لاديسلو. لم يجد ريتشارد إلمان، في تأمّل دقيق، تغلبُ عليه السّيرة، في مقاله "أزواج دوروثي"، نموذجاً بدئياً واحداً للبائس كاسوبون، أكاديمي الأنطولوجيات المزيّف، لكنه يقترح أنّ النمط المؤكّد هو الجانب الأكثر سواداً من جورج إليوت نفسها، وهو ناتج عن قمع جنسي مبكّر، ومكبوت، وتخيّلات مَرَضية أولى. والمثير، بالمقابل، هو إيحاءُ إلمان بأنّ ويل لاديسلو، المتعِب، المزيّف في مثاليته، ليس فقط نسخة من جورج هنري لويس، زوج إليوت الأوّل، بل أيضاً جون كروس، الذي يصغرها بعشرين عاماً، وزوجها الثاني، خلال الأشهر السبعة الأخيرة من حياتها. ومثل دوروثي، لا يمكن القول بأنّ إليوت وجدت نظيرها في زوج بعينه، ولكن، باستثناء جون ستيوارت ميل (الذي لم يكن جاهزاً)، أين يمكن أن نجد لها ذاك الندّ الفكري والروحي؟ إنّ الاستهلال المدهش لرواية "ميدل مارش" يقارن بين القديسة تيرسّا من آبيلا الإسبانية، والقديسة "تيريسّا، التي ولدت لاحقاً، ... والتي لم يسعفها إيمانٌ أو نظامٌ اجتماعي متماسك، بمقدوره أن يؤدّي وظيفةَ المعرفة للرّوح المتشوّقة، المتحمّسة". في الفقرة الأخيرة من الاستهلال، تفصحُ إليوت عن رثاء ساخر رزين، وعدواني تجاه نفسها، وتجاه دوروثي:

"يشعر البعض بأنّ هذه الحيوات الخاطئة مردّها الضبابية المنغّصة التي صاغت من خلالها القوّة العليا لطبائع النساء: لو كان ثمة مستوى واحد من الضعف الأنثوي، محدّد كالقدرة على أن تحصي ثلاثة، لا غير، لكان بالإمكان مقاربة حال النساء بيقينٍ علمي. مع هذا، تستمرّ الضبابية، وحدود التنوّع هي بحقّ أكثر اتساعاً من كلّ ما يمكن لنا تخيّله من تطابق في تسريحات النساء، وقصص الحبّ المفضّلة، شعراً ونثراً. هنا وهناك، الإوزّة الصغيرة تنشأ، قلقةً، بين أفراخ البطّ، في البركة الرمادية، ولا تجد أبداً السبيل الحي للتأقلم مع أبناء جنسها، من ذوات السيقان الأشبه بالمجاذيف. هنا وهناك، تولد القدّيسة تيريسّا، مؤسّسة اللاّشيء، والتي تخفق ضربات قلبها، وترتعشُ تنهّداتها أمام خير مهدور، ثمّ تتبعثرُ في المصاعب، عوضاً عن أن تتركّز حول عملٍ واحد، معروفٍ، منذ أمدٍ بعيد".

أيّ مكانٍ من "الفردوس" كان يمكن لدانتي أن يختارهُ "لمؤسّسةِ اللاّشيء"؟ ولأنّ جورج إليوت شرسة، فإنها شخصية غير مناسبة للنقّاد النسويين الحاليين، كما هو حال جين أوستن. لقد تنبّأ لي إدواردز، في مقالة له عام 1972، بالكثير من الأحكام النقدية التي ستأتي في ما بعد. يقدّم إدواردز الذي يدرك بعمق أنّ "ميدل مارش" هي "رواية عن الطاقة التخييلية" احتجاجاً قوياً ضدّ رفض إليوت منح دوروثي بعضاً من طاقة الروائية وإرادتها:

"... جورج إليوت لم تخلق، أخيراً، امرأة، تعرف قبل الواقعة، أنها لا تحبّ الأزواج ولا تحتاج إليهم، بما أنّ حباً كهذا سوف يجبرها، إمّا على الخضوع أو على التدمير. لو كان بمقدور إليوت أن تجد نظاماً من القيم بعينه، لأمكن لامراة مثل هذه أن تعيش في كنفه، وكان يمكن أن تنجح في نفخ حياة جديدة في الصورة المحنّطة للقدّيسة تيريسّا".

دوروثي، مثل خالقتها، ليست مهيأةً للتخلي عن الزّواج، وربما بدت "ميدل مارش" رواية أقوى لو أنّ إليوت ظهرت كناشطة نسوية راديكالية، وربمّا لا. لكنّ إليوت فريدة، ليس في درجة تحرّرها، ولا حتىّ طاقتها أو إرادتها، بل في عمق فكرها ورصانته. هل كان ينبغي لها أن تمنح دوروثي عقلاً موازياً، في أصالته

المفهومية، لعقل بليك أو إميلي ديكنسون؟ ليست "ميدل مارش" رواية "صورة الفنّانة في شبابها"، وإنما صورة دوروثي بروك، القدّيسة تيريسّا البروتستانتية، في مخزونها، لكنها تعيش في مكان وزمان لا يعطي أفقاً ملائماً لامرأةٍ قدّيسة كهذه.

يسعى لايدغيت لطلب المعرفة العلمية، والشّهرة التي يمكن أن تجلبَها له، لكنّ دافع دوروثي للمعرفة هو روحيٌ خالصٌ. ولأنّها إنسانة متأمّلة بطبعها، لا تستطيع أن تكون ناشطة اجتماعية أو مصلحة سياسية. إنّ جورج إليوت، مثل جين أوستن، فنّانة عظيمة، وساخرة ذكية جداً، لا يمكن أن تسمح للأنساق الاجتماعية في زمانها بأن تشلّها. كلتا الرّوائيتين أرادتا تلبية مصلحة الرواية، والاختلاف بينهما يكمن في أنّ إليوت دمجت الغاية الأخلاقية بالغاية الجمالية، بشكل أكثر علانيةً من جين أوستن، وكلتاهما امتلكتا حسّاً أخلاقياً متنوّراً، يتخطّى، بكثير، ما هو سائد بيننا اليوم. إنّ التحكّم الماهر لإليوت كساردة يمنعها من أن تختار احتمالات لدوروثي، تكاد تفتقر إليها إليوت نفسها. يقول مورداخي، النبي اليهودي الممجّد، لدانيال ديروندا إنّ "المبدأ الإلهي لعرقنا هو الفعل، والاختيار، والذّاكرة الحاسمة". لم تكن إليوت موهوبة جداً لتكتب تلك الجملة فحسب، بل عاشتها أيضاً، وإن بشكلٍ جزئي. ربما كان مبرراً للنقد النسوي أن يتمنّى جورج إليوت أخرى، أكثر نسويةً، لكنّ التبرير ليس أدبياً بحد ذاته. لقد تنبأ هنري جيمس بازدواجية المعايير لدى النقّاد النسويين، حين احتجّ ضدّ هدر البطلة الرفيعة وأصرّ على أنّ مخيلة القارئ تطلب من دوروثي أكثر مما استطاعت جورج إليوت أن تقدّمه. وكانت إليوت، الصقيلة بلا نهاية، قد تنبّأت بكلّ هذه الاحتجاجات، في الفقرات الأخيرة من روايتها:

"بالتأكيد، لم تكن تلك الأفعال الحاسمة في حياتها جميلة، مثالياً. إنّها النتيجة المختلطة لهاجس يافع ونبيل يصارع في ظروف اجتماعية، معطوبة، تأخذُ فيه دائماً المشاعر العظيمة لبوس الخطأ، والإيمان العظيم منحى الوهم. ذلك أنه لا يوجد مخلوق يكون فيه عالمه الداخلي قوياً جداً، بحيث لا يتقرّر، بشكل كبير، وفقاً لما يحدثُ خارجه. إنّ تيريسا جديدة لن تكون لديها الفرصة لإصلاح حياة تقليدية، أكثر من أنتيغون جديدة قادرة على تسخير تقواها البطولية، وتحدّيها

للجميع، من أجل دفن شقيق: إنّ المجال الذي صيغت فيه أفعالهنّ الجريئة ولّى إلى غير رجعة. لكننا نحن الناس، الهامشيين، وعبر كلماتنا وأفعالنا اليومية، نمهّد الطريق لأكثر من امرأةٍ اسمها دوروثي، وبعضهنّ يمكن أن يقدّم تضحيةً أكثر حزناً من دوروثي، التي نعرف قصّتها.

روحها الحسّاسة جداً، ما تزال تملك قضاياها الهامّة، رغم أنها ليست مرئية على نطاق واسع. طبيعتها الكاملة، ومثل ذاك النهر الذي حطّم سايروس قوّته، هدرت نفسها في أقنية ليس لها أسماء عظيمة على الأرض. لكنّ أثر كينونتها في من هم حولها، كان منتشراً، بشكل لا حصر له: إذ إنّ الخير المتنامي للعالم يعتمد في جزء منه على أفعال لا تاريخية، والسبب الذي يجعل الأشياء غير مرضية تجاهك أو تجاهي، كما يمكن لها أن تكون، يعود إلى ذلك العدد من البشر الذين عاشوا بصدق وأمانة، حياةً سرّيةً، ويرقدون في قبورٍ لا يزورها أحدٌ".

أعرف فقط قليلاً من الجمل، حكيمة ومحذّرة، كقولها، "ذلك أنه لا يوجد مخلوق يكون فيه عالمه الداخلي قوياً جدّاً، بحيث لا يتقرّر، بشكل كبير، وفقاً لما يحدثُ خارجه." إنّ المتحزّبين لمدرسة التذمّر لا يحتاجون إلى تلك الجملة، لكنني أنا أحتاج إليها. وعبارة "بشكل كبير" دقيقةٌ جداً، وجورج إليوت توحي بأن قوة الكينونة الداخلية تقرّر أيضاً المدى الذي يمكن أن تبلغه "بشكل كبير". إنّ الحسم المفرط هو حقيقة قاتمة، في الحياة كما في الأدب، وصراع الإرادة أو الطاقة الفردية مع القوى الاجتماعية والتاريخية لانهائيّ في كلا المجالين. لقد اختارت دوروثي أن لا تكون صراعية، فهي تؤمن، (مثل خالقتها) بأنّ "الخير المتنامي للعالم يعتمدُ، في جزء منه، على أفعال لا تاريخية".

يمكن أن يكون جيمس محقّاً: مخيّلتي كقارئ تشتاق أحياناً إلى دوروثي أخرى، تكون أفعالها تاريخية. ولكن يمكن أن يكون جيمس مخطئاً، إذ ما هي الأفعال التاريخية لأكثر بطلاته سحراً، وأقصد إيزابيل آرشر، وميللي ثيل؟ إنّ رواية التقليد، في صيف وجودها، يمكن أن تكون قد بلغت سموّها في "ميدل مارش"، التي يبقى تأثيرها في قرائها "منتشراً، بشكلٍ لا حصر له".

-14-
# تولستوي والبطولة

إنّ أفضل مقدّمة وجدتها عن تولستوي هي لمكسيم غوركي تحت عنوان "ذكريات"، عام 1921، وهي تستند إلى زياراته للرّوائي، صاحب الإثنين والسّبعين عاماً، الذي كان يعيش، في مطلع العام 1901، في كريميا، ويعاني من حالة صحّية سيّئة، والمطرود، حديثاً، من الكنيسة الأرثوذكسية الرّوسية. يعبّر غوركي، بشكل مباشر، عن التأرجح الذي تدفّق بين تولستوي وبينه، وهو تأرجح يسلّط الضوء على غرابة تولستوي، التي ما تفتأ تشقّ طريقَها:

"في مذكّراته، التي أعطاني إياها لكي أقرأها، صدمتني مقولة حكيمة غريبة: "الله هو رغبتي". اليوم، وأنا أعيدُ إليه الكتابَ، أسأله ماذا تعني تلك المقولة.

"خاطرة غير مكتملة"، قال، ناظراً إلى الصّفحة، فاركاً عينيه. "لا بدّ أنني كنتُ أريدُ أن أقول: الله هو رغبتي في أن أعرفَه ...لا ليس هذا ...". بدأ يضحك، ثم طوى الكتاب في شكلِ أنبوب، وحشَرَهُ في الجيب الكبير لبلوزته. مع الله، كانت تربطه علاقة مريبة جداً، وهما يذكّرانني، أحياناً، بعلاقة "دبّين داخل عرين واحد".

حذاقة غوركي في الاستشهاد بالمقولة تقبض على الحقائق الخفية لعدمية تولستوي، وعدم قدرته على الانصياع لها. إنّ الخاطرة المكتملة للروائي-النبي ماهت الله بالرّغبة في أن لا يموت. إنّ تولستوي، وهو شجاع جدّاً، كما هو الحال، لم يكن يتحرّك بسبب الخوف الشائع من الاحتضار أو الموت، بل بسبب حيوية فائقة، لم تستطع أن تتأقلم مع أيّ حسّ بالتوقّف عن الوجود. ومن جديد، يثبتُ غوركي جدارتَه الكبيرة:

"طوال حياته، كان يخافُ الموت ويكرهه، وطوال حياته، كان ينبض في روحه "الرّعب"- هل ينبغي أن يموت؟ العالمُ كلّه، والأرضُ برمّتها تتطلّعُ إليه، من الصّين، والهند، وأميركا، ومن كلّ مكان حي، خيوطٌ تخفقُ وتمتدّ إليه،

روحُه للجميع، وإلى الأبد. لماذا لا تبتكرُ الطبيعةُ استثناءً لقانونِها، وتعطي لشخصٍ واحد فقط خلوداً جسدياً؟".

يمكن أن نسمّي شوقَ تولستوي توقاً قيامياً، أكثر منه رغبة دينية. ما يزال يوجد العديد من التولستويين المنتشرين في أنحاء العالم، ولكن من الصعب تمييزهم عن بديهيات أخرى من العقلانية الرّوحانية. لقد أحبّ تولستوي ما كان يسمّيه الله، بعاطفة باردة، فقيرة أكثر منها متوهّجة. ويسوعه هو واعظُ الخطبة على الجبل، ولا شيء آخر، وربّما كان إلهاً أقلّ من تولستوي نفسه. وفي قراءة تولستوي للدّين، يصادف المرءُ منظراً أخلاقياً قاسياً، وأحياناً، متوحّشاً، لا يؤلّه، إلاّ إذا كان، مثل غاندي، يضعُ اللاّعنف، فوق كلّ قيمة. كان تولستوي أباً لثلاثة عشر طفلاً من زوجة واحدة، لكنّ آراءه عن الزّواج والعائلة، مؤلمة، وموقفه من الحياة الجنسية الإنسانية، مُعادٍ للنساء إلى درجة مخيفة. بالطبع، كلّ هذا صحيح عن تولستوي المماحك، وليس عن تولستوي كاتب السّرد الفنّي، حتى في روايته المتأخّرة "بعث" أو في قصص قصيرة أخيرة مثل "الشّيطان" وتلك المتميّزة جداً "سوناتا كروتزر". إن موهبة تولستوي السّردية قويةٌ ومتماسكة، وانحرافاته الوعظية لا تشوّه أدبه كثيراً أو تحيله متحيّزاً.

لقد أكّد النقّاد الروس أنّ رواياته وقصصه تصوّر المألوف بغرابة تجعل كلّ شيء يبدو مختلفاً، وذا طعم جديد. إنّ ما أسماه نيتشه "القصيدة البدئية للجنس البشري"، أي الكون كما اتفقنا على رؤيته، يُعَاد النظر فيه مع تولستوي. وأن تقرأه بلا انقطاع، فأنت لا ترى ما يراه بالضّرورة، بل تبدأ تدركُ أنّ كلّ ما تراه كان اعتباطياً. إن عالمك أقلّ ثراءً من عالمه، بما أنه ينجح، بطريقة ما، في الإيحاء بأنّ ما يراه هو أكثر طبيعيةً، ومع ذلك، أكثر غرابةً. وتحتاجُ إلى بعض الوقت لتفهم كم كان مفهومه للطبيعة استعارياً، بما أنّ بساطتها الظاهرية هي بمثابة انتصار بلاغي. إنّ النظير الأقرب له في الإنكليزية هو، بوضوح، وردزورث، قبل "تينترن آبي"، وفي قصائد مثل "إثم وحزن،" و"الكوخ المتهدّم" و"شحّاذ كمبرلاند العجوز". في هذه القصائد، لا يحتاج وردزورث إلى خرافة

الذّاكرة، أو إلى فهم كولريدجي للعلاقة المتبادلة بين العقل الإنساني والطبيعة. ولأنّ رؤيته لأحزان النساء والرّجال الطبيعيين مهيمنة، فإنّ شعر وردزورث الأعظم، كان تولستوياً، حتى قبل تولستوي، ومبسّطاً من خلال تكثيف ماهر يُخفي صنعتَه الفنّية عن أعيننا. إنّ جورج إليوت في روايتها "آدم"، الأكثر وردزورثيةً، تبدو تولستويةً على نحو يلفت النظر، وهذا تشابه برّاني يثبتُهُ إعجابُ تولستوي بتلك الرّواية.

إنّ تأمّلات وردزورث في ما يسمّيه الخلود أتت إليه من ذكرياته عن طفولة مبكّرة، ورغم أنّ وهجها يخبو مع مرور الأيام، فقد حافظت على تقواه الطبيعية. لا يملك تولستوي التأمّلات ذاتها، لكنه سعى لإيجاد معادل لتلك التقوى الطبيعية في الرّيف الرّوسي. ومهما تكن طبيعة ما وجده هناك فإنّه لم يكن ليلبّي طموحَه. ولأنه عقلاني صلب، ولا يستطيع مشاطرة الناس إيمانهم، سعى إلى تحقيقِ حبّهم لله. وبما أنه رفض جميع المعجزات، فمن الصعب قليلاً تعريف ما يعنيه بحبّ الله. لقد كتب غوركي أنّ تولستوي "استمرّ في القول إنّ الحقيقة هي واحدة لدى الجميع- حبّ الله. لكنه، وعن هذا الموضوع تحديداً، كان يتحدّث، ببرودة وإعياء". في مناسبة أخرى، قال تولستوي لغوركي إن الإيمان والحب يحتاجان إلى شجاعة وجرأة، وهذا ما يقترب من السيرورة التولستويّة. إذا كان حبّ الله هو بحدّ ذاته جرأة، من سيخلّص الخائفين؟ إنّ ما يفرض الإعجاب، هنا، أو هناك، لدى تولستوي، هو أصالته أو غرابة حساسيته. من النادر أن تكون هواجسه هواجسنا. الشجاعة والجرأة هما فضيلتان ملحميتان، ودين تولستوي (دعنا نسمّه كذلك) يستعيرُ خواصّ فنه، الذي يخفي نزعات ملحمية في كلّ نقطة. حين يقارن تولستوي نفسه بهوميروس نجد أنفسنا مقتنعين، مثلما لا يقنعنا أيّ كاتب آخر، ما بعد هوميري. وسواء نظرنا إليه كنبي أو كمنظّر أخلاقي، يبقى تولستوي شخصية ملحمية وخالق ملحمة.

هل تهمّ معتقدات تولستوي- الدّينية والأخلاقية والجمالية؟ إذا كان السؤال متعلّقاً بالمعتقدات نفسها، فالجواب بالإيجاب، ضمن سياق الماضي، حين كان

ثمّة الكثير من التولستويين، ولكن، ليس الآن، حين ينبغي أن يُقرأ بصحبة هوميروس، ويهوه، ودانتي، وشكسبير، باعتباره الكاتب الوحيد، ربّما، منذ عصر النهضة، الذي يستطيع أن يتحدّاهم. كم سيكون غير سعيد لهذا المصير، فقد كان يرى نفسه نبياً، أكثر منه سارد قصص. حتى ككاتب، كان سيرحّب فقط بإدراجه في صحبة "الإلياذة" وسفر التكوين، وكان سيستمرّ في احتقاره لدانتي وشكسبير. كان يختزن حنقاً خاصّاً تجاه "الملك لير"، رغم أنه، في أواخر حياته، أمضى وقته، ضدّ إرادته، يلعب دور لير، حين هرب من بيته، في محاولة يائسة لمعانقة حرّية المنبوذ. كان ينشدُ، على نحو عارم، الشّهادةَ، لكنه حُرم منها باستمرار، بفضل خبث وذكاء حكومة القيصر، التي عاقبت أتباعه، لكنّها رفضت أن تلمسَ الحكيمَ، صاحبَ الشّهرةَ العالمية، والرّوائي الملحمي، الذي تمّ الاعتراف به، تقريباً منذ البداية، كوارثٍ حقيقي لبوشكين وأحلامه، وبالتالي كأعظم كاتب في روسيا على الإطلاق، وهي المكانة التي لن يخسرها، على الأرجح أبداً. ربما ثمة شيء فيه لم يتخلّص من الرغبة في مضاهاة بل تخطّي هوميروس والكتاب المقدّس، رغم أنّ العمق الصراعي في داخله عبّر عن نفسه، عموماً، في شكل عدم ثقة بالأدب، وحتى كانتقاد للفلك الجمالي للقيمة.

مع ذلك، فإنّ مقالته "ما الفنّ؟"، عام 1896- هجومه الأكثر شراسة على التراجيديا الإغريقية، ودانتي، ومايكل أنجلو، وشكسبير، وبيتهوفن- تقابلها رائعته "حاجي مراد"، الرّواية القصيرة التي كتبها بين عامي 1896 و1904، وتركها غير منشورة، حين توفّي. وبرغم أنّه كان، ينتقد، أحياناً، "حاجي مراد" بوصفها نوعاً من الانغماس الذّاتي، فقد كتب المسودة إثر الأخرى من القصّة، وكان يعرف أنّها ستكون رائعتَه، التي تخالفُ جميع مبادئه تقريباً عن الفنّ الأخلاقي والمسيحي. ويتردّد المرء في تقييم "حاجي مراد" واعتبارها فوق جميع منجزاته، في الرّواية القصيرة، وهي الجنس الذي برع فيه، ويضم أعمالاً رائعة مثل "موت إيفان إليتش" و"السيّد والإنسان" و"الشيطان" و"القوقازيون" و"سوناتا كروتزر" و"الأب سيرجيوس". ولكن، ما من عمل يستحوذ عليّ، حتى الرّوايتان الأوليان من هذه القائمة، مثلما تفعل "حاجي مراد" منذ أن قرأتها لأول مرّة قبل

أكثر من أربعين عاماً. إنها محكّي الشخصي لرفعة النثر السّردي، وهي، بالنسبة إليّ، أفضل قصّة في العالم، أو على الأقل، الأفضل التي قرأتها في حياتي.

لقد ذهبتُ في هذا الكتاب إلى أنّ الأصالة، في سياق الغرابة، هي الخاصّية، التي من شأنها، أكثر من سواها، أن تجعل عملاً ما يدخلُ التقليدَ. وغرابة تولستوي هي نفسها غريبة، لأنها، وهذه هي المفارقة، لا تبدو غريبة، للوهلة الأولى. إنّك تسمع دائماً صوت تولستوي لاعباً دور السّارد، وهذا الصوت مباشر، وعقلاني، وواثق، ووديع. يشير فيكتور شلوخوف، وهو ناقد روسي حديث، إلى أنّ "الاستراتيجية المألوفة لدى تولستوي تتجلّى في رفضه التعرّف إلى الموضوع، ووصفِهِ كأنّما يُرى للمرّة الأولى". إنّ تقنية الغرابة، مضافاً إليها نبرة تولستوي وموقفه، ينتج عنهما الاقتناع السّعيد لدى لقارئ بأنّ تولستوي يمكّنهُ من رؤية كلّ شيء، كأنما للمرّة الأولى، بينما يعطيه الانطباع بأنه قد رأى كلّ شيء توّاً. وأن تكون غريباً ومألوفاً، في آن واحد، شيء قد يبدو غير ممكن، لكنّ هذا هو مناخ تولستوي الشّديد الفرادة.

كيف يمكن لأدب أن يكونَ طبيعياً وغريباً في آنٍ واحدٍ؟ أفترض أنه بالإمكان القول إنّ الأدب الرّفيع- "الكوميديا الإلهية"، "هاملت"، "الملك لير"، "دون كيخوته"، "الفردوس مفقوداً"، "فاوست، الجزء الثاني"، "بيير جاينت"، "الحرب والسلم"، "البحث عن الزمن الضائع"- يدمجُ هاتين الخاصّيتين المتضادّتين. خاصّيتان تنفتحان أمام برّية من تنوّع الرّؤى، بل إنهما تبتكران تلك الرؤى أيضاً. لكن، ثمة روايات قصيرة، قليلة جدّاً، قادرة على المواءمة بين نقائض مربكة. إنّ رواية "حاجي مراد" غريبة غرابةَ "الأوديسّا" ومألوفة مثل همنغواي. حين تنتهي قصة تولستوي بالعراك البطولي الأخير لحاج مراد، مع حفنة من الموالين المخلصين، ضدّ مجموعة من الأعداء، فإنّنا نجد أنفسنا مجبرين على أن نتذكّر ما يبدو لي واحداً من أشهر المشاهد في "لمن تُقرع الأجراس"، وهي وقفة إلسوردو الأخيرة مع عصبة صغيرة من المتحزبين، ضدّ الأعداء الفاشيين، الأكثر عدّة وعتاداً. إنّ همنغواي، تلميذ تولستوي المتشوّق دائماً، يحاكي ببراعة مرجعيته العظيمة. ومع ذلك، فإنّ حاجي مراد يعيش أيضاً

ويموت كبطل ملحمي قديم، جامعاً في نفسه كلّ فضائل أوديسيوس، وآخيل، وإينياس، ولا شيء من عيوبهم.

إنّ كلّ ما يمكن أن يُقال عن النقاط المشتركة بين لودفيغ ويتغنشتين وإسحق بابل هو أصولهما اليهودية المختلفة جداً، ولكن ما أسرني هو أنهما يتشاركان في تبجيل "حاجي مراد". لقد أعطى ويتغنشتين نسخةً منها لتلميذه، نورمان مالكولم، ليرافقه الكتاب أثناء أدائه خدمته العسكرية، قائلاً له إنّ ثمة الكثير مما يمكن أخذه منه. وإذ يعيد بابل قراءة الكتاب، مع استمرار مشاكله الشخصية، في عام 1937، يصبح ممسوساً به تقريباً: "هنا الشّحنة الكهربائية تنتقلُ من الأرض، عبر اليدين، مباشرةً إلى الورقة، من دون عزل على الإطلاق، معرّيةً، بلا رحمة، جميع الطبقات الخارجية، بإحساسٍ من الحقيقة".

إنّ كتاباً مسّ بابل وويتغنشتين، بخصائصهما الفريدة، يمسّ بوضوح البعدَ الكونيّ، وتلك كانت دائماً رغبة تولستوي. على أنّ هنري جيمس، الذي كان يفضّل تورغنيف على تولستوي، لم يكن قادراً على وصف "حاجي مراد" "بمارد فضفاض فالت من عقاله"، وكان هذا وصفه العجيب لرواية "الحرب والسلم". إنّ فحصاً دقيقاً لـ"حاجي مراد" يوضّح الخاصيّة التي تجعل تولستوي أكثر الكتّاب انتماءً إلى التقليد، بين كتّاب القرن التاسع عشر، والشخصية الوحيدة تقريباً في تلك الحقبة الغنية جداً من الفنّ الدّيموقراطي.

***

إنّ "حاجي مراد" هي، قبل كل شيء، تاريخ، بالرغم من أنه سيكون غريباً اعتبارها أدباً تاريخياً، حتى بالمعنى الذي تُسمّى فيه "الحرب والسلم" رواية تاريخية. لا توجد تأمّلات في التاريخ في "حاجي مراد" التي هي سردٌ قصصي خالص، ومع ذلك فإنّ ما يحدث في الكتاب هو، بصريح العبارة، ليس من اختراع تولستوي، على الأقلّ في جوهره. وبما أنني قرأتُ هذه الرّواية القصيرة، جنباً إلى جنب مع كتاب ج. ف. برادلي "الفتح الروسي للقوقاز"، عام 1908، أجد نفسي أواجه المفارقة، مرّة أخرى، في أنّ تولستوي يتبعُ الحقائقَ حتى وهو

يتبع الطبيعة. ومع ذلك، فروايته "حاجي مراد" تظلّ غريبة، وتنتمي إلى ملحمة خرافية، وليس إلى التأريخ. خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر، خاضت الإمبراطورية الرّوسية عدة معارك للتغلّب على المسلمين في جبال القوقاز وغاباته. وقد اختار القوقازيون، المتّحدين في حرب مقدّسة ضد الروس، الإمام شامل قائداً لهم، وكان حاجي مراد مساعده العسكري الأكثر فاعلية، تتبعه سُمعة أسطورية، حتى قبل وفاته بوقت طويل، فوق أرض المعركة. في كانون الأول/ديسمبر، عام 1851، وبعد أن سقط مع شامل، انتهى المطاف بحاجي مراد بين أيدي الرّوس. وبعد عدّة أشهر، في نيسان/أبريل عام 1852، حاول أن يفرّ، وتمّت ملاحقته، ثم مات وهو يقاتل، في وقفة أخيرة، ميؤوس منها.

يحدّد مترجم سيرة تولستوي وكاتبها، أيلمار مود، الأصل الأكيد للقصّة في رسالة كتبها تولستوي في الثالث والعشرين من كانون الأول/ديسمبر، عام 1851، قبل وقت قليل من بداية خدمته كضابط عسكري في الحرب ضدّ شامل:

"إذا رغبتَ أن تتباهى بأخبار من القوقاز، يمكنك الحديث عن شخص يُسمّى حاجي مراد، (الرجل الثاني، من حيث الأهمية، بعد شامل نفسه)، الذي سلّم نفسه، قبل بضعة أيام إلى الحكومة الروسية. لقد كان المارد الأول، و"الشجاع"، في كلّ أنحاء سيركاسيا، لكنه أُجبر على القيام بفعل خسيس".

بعد مضيّ نصف قرن، لا يشير تولستوي البتّة إلى أيّ من أفعالِ حاجي مراد بوصفها خسيسة. وبالمقارنة مع الشّخصيات الأخرى في الرّواية، وبخاصّة القادة الخصوم، شامل، والقيصر، ونيقولا الأول، يبرز حاجي مراد، كلّياً، في صورة البطل. وبرغم أنّ تولستوي لا يحتجّ البتة على أية خاصّية لدى هوميروس، فإنّ حاجي مراد، يشكّل، بحسب رؤيا تولستوي له، انتقاداً قوياً للبطل الهوميري. والخصائص المثيرة للإعجابّ التي يوزّعها هوميروس بين هيكتور وآخيل، يجمعها بطل تولستوي، الذي لا يكشف عن الغضب الإجرامي لآخيل ضدّ الموت، ولا عن انهيار هيكتور في قبوله السّلبي للنهاية.

هائلٌ في إحساسه بالقوّة، مثل آخيل، حاجي مراد شخصية ناضجة، وغير غامضة، وجبّارة من دون توحّش. وهو أكثر حيوية ورفعةً من آخيل، ويعادل أوديسيوس، من حيث الصنعة والديبلوماسية. ومثل أوديسيوس، يرغب في العودة إلى نسائه وأطفاله، ويفشل في مسعاه، على نقيض أوديسيوس، لكنّ تولستوي يمنحنا ذروةً للبطل، وليس بكائيةً على هزيمته. ولا تحظى أية شخصية محورية أخرى في كلّ أعمال تولستوي بوصف متعاطف وشامل مثل حاجي مراد، وأنا غير مقتنع بأنه يوجد معادل لزعيم التتار في أيّ مكان آخر في الأدب الغربي. من غيره أعطانا الإنسان الطبيعي كبطل منتصر، غني في الشّجاعة والخداع، على السواء؟ إنّ نوسترومو كونراد، بطل الشّعب، شخصية فخمة، لكنّها مشكّلة بتخييل أقلّ بكثير من حاجي مراد. ومتهوّر تولستوي هذا ماكرٌ مكرَ تولستوي نفسه، ويموت ميتةً يستحقّها، ميتة بطولية رفيعة، بينما كان موت نوسترومو ساخراً.

لا يمكن أن يكون غير مناسب اقتراب تولستوي كثيراً من الموت في مطلع عام 1902. وقد تراجع مرضه مع مطلع نيسان/أبريل، ما سمح له بالعودة إلى تنقيح "حاجي مراد"، وكان هذا بمثابة إرجاء موقّت انعكس في موت بطله، الذي مات بالنيابة عن موت مؤلّفه، كما هو الحال. ومثلما فهم الروائي ربّما كان، في مستوى ما، هو حاجي مراد، أو، بكلامٍ آخر، كان البطل نسخة شكسبيرية من تولستوي، في انتصار ساخر للمسرحي على الكاتب الذي وجد فيه عيوباً أكثر من الجميع.

إنّ "حاجي مراد" هي بالتأكيد من أكثر قصص تولستوي شكسبيريةً في معرضها الغني بتجسيد الشخصيات، والرّحابة غير العادية لحالات عطفها الدرامي، وفوق هذا وذاك، في تمثيلها للتغيير في بطلها المركزي. إنّ تولستوي الذي يسرد قصّة حاجي مراد، هو، مثل شكسبير، كلّ واحد، ولا أحد، منخرط ومحايد معاً، متأثّر بعمق، وعقلاني مع ذلك. تعلّم تولستوي من شكسبير (رغم أنه أنكر ذلك) فنّ مقارنة مشاهد غاية في التنوّع من أجل تحقيق تواصل أكثر تعقيداً، لا يستطيع التطوّر الأبسط فعله. إننا نقابل حاجي مراد في سياقات لم يعرفها من قبل البتة، ونغتبط لتسيّده على الحالات والأشخاص.

هاجم تولستوي شكسبير بسبب عدم قدرته على منح شخصياته فردانية اللّغة، وهذا يعادل القول بأنّ باخ لم يستطع أن يؤلّف جملة موسيقية. لو كان يعرف المزيد من الإنكليزية لما تنوّر تولستوي أكثر، فغضبه من شكسبير دفاعي، رغم أنه لم يكن واعياً، جدلاً، بذلك. وحده فولستاف أدخل إليه الغبطة، ولير، بوجه خاصّ، كان يدفعه بجنون لاحتقاره. ولا تخلو شخصيته الأقوى، آنا كارنينا، من ظلال شكسبيرية، وتولستوي، الذي أحبّها كثيراً، لن يسامحها على ذلك. وبما أنه ليس ضرباً من المبالغة ملاحظة أنّ تولستوي، في الواقع، كان يكره شكسبير، فمن العدل أن نضيف أنه كان يخشاه أيضاً. لقد اعتقد ثوماس مان بأنّ تولستوي كان يماهي، سرّاً، بين شكسبير والطبيعة، ويماهي نفسَه مع الرّوح. لقد عادت المنظومة الأخلاقية لتصبح موضة دارجة في جامعاتنا، وسوف نجد ادعاءً بتفضيل تولستوي لهاريت بيتشر ستاو على شكسبير. وينبغي للتاريخانيين الجدد، والنسويين، والماركسيين تفضيل "كوخ العم توم" على "الملك لير"، حيث كان لتولستوي قصب الرّيادة في فعل ذلك.

إنّ "حاجي مراد" هي الاستثناء الأرفع في أعمال تولستوي الأخيرة، إذ يضاهي الحكيم هنا شكسبير. لقد تمثّل تولستوي، ببراعة، ملكةَ شكسبير الخارقة، في منح حتى أكثر شخصياته هامشيةً وجوداً نابضاً، يضجّ بالحياة. الكلّ في "حاجي مراد" يتمتّع بفردانية حيّة: شامل، والقيصر نيقولا، وأفيديف، والجندي الروسي التعيس الحظّ الذي لقي حتفه خلال مناوشة، والأمير فورونتسوف، الذي يستسلم له حاجي مراد، وبولتوراتسكي، القائد العسكري، والعصبة الصغيرة لحاجي مراد من الأتباع المخلصين: إيلدار، كامزالو، خان ماهوما، وحنفي. والقائمة تبدو بلا نهاية، كما في مسرحيات شكسبير الكبرى. ثمة أيضاً العجوز فورونتسوف، قائد الجيش الروسي، ومساعده، لوريس مليكوف، الذي أصبح مسؤولاً عن حاجي مراد، وبتلر، الضابط البطل القادر على احترام مزايا زعيم التتار. هناك أيضاً المرأتان اللتان تظهران باطّراد في القصّة: الأميرة ماريا فاسيلفنا، زوجة فورونتسوف الأصغر، وماريا ديمتريفا، خليلة ضابط ثانوي، وهما غاية في الإقناع.

هذه الشّخصيات الخمس عشرة، مع دزينة أخرى، رُسمت جميعها بدقّة وزخم شكسبيرين، وتوفّر إطاراً لبلورة صورة حاجي مراد، الذي نأتي لنعرفَه كما نعرفُ محاربي شكسبير العظماء: عُطيل، وكوريوليانوس، أو ابن الزّانية، فولوكونبريدج، في "الملك جون". إننا نتعرف حقّاً إلى حاجي مراد، من كلّ الزاويا، أكثر مما نعرف آنا كارنينا، التي كانت قريبة جداً من تولستوي. ومثل شكسبير، على الأقل في جانب واحد، يتّحد بصوت ليس صوته، ويمثّلُ الدورَ العظيم لحاجي مراد، الإنسان الطبيعي بصفته بطلاً ملحمياً.

إنّ حاجي مراد، التاريخي، هو من ابتكار تولستوي وليس من ابتكاره في آن. في تقييم ج. ف. برادلي، كان بطل التتار هذا أكثر جرأةً وشجاعةً، ربّما، لكنّه أكثر لاإنسانيةً على نحو مظلم. وبسبب كونه آفارياً من داغستان، وهي أمة جبلية، قاتل حاجي مراد في بداياته ضدّ "المريدين"، وهي حركة جماهيرية من التنقيحية العرفانية الإسلامية، التي تسبّبت بحرب بين الرّوس والآفاريين. إنّ تأريخ برادلي لسيرة حاجي مراد، رغم كونه يستند إلى الحقائق، يمكن قراءته كنثرٍ فني متخيّل. بعد قتله لزعيم المريدين، الإمام حمّاد، ينضمّ البطل إلى الرّوس، لكن قائد الآفاريين يخونه، ويشي به زوراً بأنه من أتباع شامل، الإمام الجديد. وبعد أنّ فرّ من الروس، قافزاً من فوق جرف شاهق، نجا حاجي مراد، وانضمّ إلى المريدين، حيث مكّنته مقدراته ليصبح أحد كبار مساعدي شامل. وبسبب براعته في الغزو، والمعارك الخاطفة، أثارت شهرته، مع الوقت، حسدَ شامل، الذي حكم بالموت على أفضل جنوده من أجل أن يحمي مصالح انتقال الخلافة. ولما لم يكن لديه خيار آخر، فرّ حاجي مراد ثانيةً إلى الرّوس، مثلما فعل في بداية رواية تولستوي. ولأنّ تولستوي كان حريصاً على دقّة نقل الوقائع، صدّق ما قاله حاجي مراد، ولم يسمح لظلال الطموح أو القسوة بأن تختلط بالضّوء الشّرس لمجد البطل.

يستهلّ تولستوي روايته بفاصل بدئي موجز، يظهر فيه الرّاوي عائداً من نزهة قصيرة، وفي طريقه، يلتقط بصعوبة "نبتة شوكية جميلة، لها ألوان قرمزية عديدة، يسمّونها في حيّنا، التتار". تظهر النبتةُ الشّوكيةُ مباشرةً كرمزٍ مضمرٍ لحاجي مراد:

"ولكن أية طاقةٍ وجَلَد! بأيّ تصميمٍ دافعت عن نفسها! وكم باهظ ثمنُ حياتها؟" في كلّ مرة أقرأ فيها هذا الفاصل أعجب ثانيةً بأنّ الرّمزية الواضحة جداً للنبتة الشوكية لا تبدو لي البتّة لطخةً جماليةً. لكنني أقول إنّ كلّ شيء في رواية "حاجي مراد" واضح جليّ. ولا توجد مفاجآت أو انعطافات غير متوقّعة، في أيّ مكان من القصّة، بل إنّ تولستوي في الحقيقة، يجعلنا نعرف مسبقاً بكلّ ما سوف يحدث. هذه التقنية تصل إلى ذروة التدمير السّردي حين يبيّن لنا تولستوي الرأس المقطوع للبطل حتى قبل أن تصل القصة إلى خاتمتها عبر وصف مفصّل للقفلة الأخيرة لحاجي مراد. وكأنّ تولستوي يفترض بأننا على دراية بالتاريخ، ومع ذلك فإنّ الرّواية القصيرة تمتنع عن التأمّل في معاني القصّة، ولا تظهر أية مواعظ أخلاقية، ولا تحثّ باتجاه أيّ طرح بعينه. إنّ ما يهمّ ليس الفعل أو العاطفة، بل سيرة البطل، والكشف الذي نتلقّاه عن شخصية حاجي مراد.

والبطل، برغم حنكته وجرأته، محكوم بالموت منذ البداية، بما أنه محاصر بين طاغيتين شرّيرين، شامل والقيصر نيقولا. والحال أنّ مصيره المطلق قد تقرّر نهائياً، فالروس لن يثقوا به بحيث يسمحون له بقيادة انتفاضة ضدّ شامل، وعليه أن يحاول إنقاذ عائلته، التي أصبحت رهينة لدى الإمام. وبالتالي، هو، أيضاً، مثل تولستوي والقارئ، يعرف كيف يجب أن تنتهي قصّته، وكيف ينبغي أن تنتهي جميع القصص، إذا كانت تتعلّق بالمصير النهائي للبطل. لكنّ حاجي مراد ليس عوليس دانتي أو أي بطل ملحمي آخر علق متأخّراً في فخّ كون أخلاقي. إنه بطل شكسبيري تكمن سيرته الأعمق في قدرته على التبدّل الداخلي، ويزدادُ قوّةً من معارضته لما ينبغي أن يدمّره، مثلما تأنسنت شخصية أنطوني أخيراً حين هجره الإله هرقل. وتولستوي، سارد قصة حاجي مراد، أصبح مسحوراً جداً بفنّ سرد القصة، حتى أنه يحرّر نفسه من المعتقدات التولستوية، ويأخذ، عوضاً عن ذلك، صفاء الفن وفعله.

في إحدى مساءات تشرين الثاني/نوفمبر الباردة، يمتطي حاجي مراد حصانه، متلفّعاً بجلبابه وقلنسوته، لا يصحبه مريده، إلدار، ويذهبُ إلى قرية تترية، تبعدُ 15 ميلاً، خارج الخطوط الرّوسية. إنه هناك ينتظر كلمة ما إذا كان الرّوس سوف

يستقبلونه، بعد أن فرّ هارباً، من شامل، هذا الإمام، بحسب برادلي، الذي يذهب إلى كلّ مكان، وبصحبته سيّاف يحمل فأساً. والهالة التي تتكرّس في المقاطع الافتتاحية من سرد تولستوي، تساعد على إقناعنا بما أظنّ أنه ما شدّ الفيلسوف ويتغنشتين في رواية "حاجي مراد"، وتحديداً البطل التراجيدي الذي يثيرُ ويهدّئُ شكّنا، حول حقيقة التراجيديا بالنسبة إلى الطبيعة.

ثمة دراسة متميزة للورا كويني، بعنوان "تجهّم الحقيقة"، تعتمد فيها موقف ويتغنشتين الديالكتيكي، تجاه المعنى التراجيدي للحياة لكل من الدكتور جونسون وشللي. ويبدو أن ويتغنشتين، الذي كان مبهوراً بتولستوي ودوستويفسكي، رغم التضادّ القائم بينهما، وجد فيهما شيئاً من تأرجحه حيال التراجيديا. لقد أزعج شكسبير ويتغنشتين، الذي كان يخاف على ما يبدو من مؤلّف "هاملت" و"الملك لير"، تقريباً خوف تولستوي منه. إذا كنت متشكّكاً حيال التراجيديا، لكنّك تتوق إليها، مثلما كان حال تولستوي وويتغنشتين، ورغماً عنهما، فإنّ شكسبير سيكون مشكلتك الأكبر، لأنّك تغتاظ من حقيقة أن التراجيديا تأتي إليه بسهولة، كالكوميديا والرّومانس. لم يستطع تولستوي، بوجه خاص، أن يغفر ما حدث في "الملك لير"، وربّما كانت "حاجي مراد"، برغم كلّ الشكسبيرية اللاّواعية المضمرة فيها، نقداً للطريقة التي يُطلق فيها البطل التراجيدي سراح قوىً تتجاوز الصحبة الإنسانية. على أنّ حاجي مراد، بما أنّه يريد أن يستمرّ كما هو، أشجع شجعان التتار، لا يستطيع أن ينقذ نفسه، لكنّه لا يحارب أو يستحضر قوى شيطانية. إنّه تراجيدي فقط لأنه بطولي وطبيعي، ومع ذلك يجب أن يواجه تحدّيات مستحيلة. هنا يحضر غوركي إلى الذّهن، لأنّ حواره مع تولستوي يجعلني أعجب كيف أنّ تولستوي، في تلك اللحظة بالذّات، كان يشتغل على إنهاء رواية "حاجي مراد":

"قلتُ إنّ جميع الكتّاب، هم، إلى حدّ ما، مخترعون، يصفون البشر كما يحبّون أن يروهم في الحياة. وقلتُ أيضاً إنّني أحبّ الناس النَشطين، الذين يرغبون في مقاومة شرّ الحياة، بكلّ وسيلة، حتىّ بالعنف.

"والعنفُ هو الشرّ الأكبر،" قال، ممسكاً بذراعي. "كيف يمكن أن تخرج من ذلك التناقض، أيها المخترع؟ الآن، السيد "صاحبك المسافر" ليس اختراعاً- إنه جيد فقط لأنه ليس اختراعاً. ولكن حين تفكّر، فأنت تتجنب الفرسان، وكلّهم على شاكلة أماديس".

إنّ فارس تولستوي، أو صورته عن أماديس، ابن مدينة غاول، هي بالطبع حاجي مراد، الباهر والعنيف (حين يشاء أن يكون)، البطل الذي اخترعه، ولم يخترعه الرّوائي. وكنبيّ للاّعنف، فإنّ تولستوي غائب، ببساطة، في السّرد الشّرس الذي يكتبه عن قائد التتار. ولكن من هو تولستوي الحقيقي، أهو ساردُ "حاجي مراد" أم الرّؤيوي الأخلاقي في كتابيه "اعتراف" و"ما هو الفنّ؟" يتردّد المرءُ في الإعلان أنّ ثمّة كاتبين اسمهما تولستوي، وكلّ يقف على الطّرف النقيض من الآخر. كيف يمكن للمقطع التالي (في ترجمة آيلمار مود) أن لا يكون لتولستوي الذي يهمّنا أكثر من أيّ شيءٍ آخر، تولستوي المنتمي إلى التقليد؟

"التقت عينا الرّجلين، وعبّر كلّ منهما للآخر بما لا يمكن أن يوضع في كلمات، وهذا ما لم يقله المترجمُ قط. من دون كلمات، قال كل منهما للآخر الحقيقة كلّها. عينا فورونتسوف قالتا إنه لا يصدّق كلمةً واحدةً يقولها حاجي مراد، وأنه كان وسيبقى عدوّاً لكلّ شيء روسي، وأنه استسلم فقط لأنه أُجبِرَ على ذلك. فهمَ حاجي مراد هذا، لكنه استمرّ في إعطاء الضمانات عن وفائه. عيناهُ قالتا، "ذاك الرّجل العجوز لا بدّ أنه يفكّر في موته وليس في الحرب، وبرغم أنّه عجوز، فهو ماكر، ويجب أن أكونَ حذراً". فهم فورونتسوف هذا أيضاً، لكنه، مع ذلك، تحدّث إلى حاجي مراد بالطريقة التي رآها ضرورية من أجل نجاح الحرب."

تولستوي أيضاً هو رجل عجوز، يحارب التفكير في موته الخاصّ، ويفكر في الحرب، عوضاً عن ذلك. ومثل هوميروس، لا يحتفل تولستوي بالمعركة ولا ينتقدها، وكل منهما يقبل المعركة كقانون أساسي للحياة. مرّة أخرى، يتعجبّ

المرء حيال تولستوي واللاّعنف، ولكن ما علاقة اللاّعنف بقوقاس فورونتسوف وحاجي مراد؟ المعركة هي خلاص في "حاجي مراد" وهي الطريقة الوحيدة للخروج من عالم يقع بين غدر شامل والقيصر نيقولا. من دون شكّ، إنّ كتابة "حاجي مراد" هي بحد ذاتها نوع من الخلاص، وأفضل أنواع الانغماس بالنسبة إلى تولستوي، الذي قال لغوركي، مع ذلك، بأنّ "الأبطال- هذا كذب واختراع؛ ثمة، ببساطة بشر، بشر ولا شيء آخر".

من هو إذاً حاجي مراد، إذا لم يكن بطلاً؟ ربّما كان، جزئياً، وكيلاً عن شباب تولستوي الضائع منذ أمد بعيد، لكن هذا وحده لن يفسّر المزايا الممتازة المتنوّعة للمحارب التتاري. بالمقارنة معه، فإنّ أبطال تولستوي في رواياته الكبرى تبدو أقلّ ديناميكيةً، وأقلّ تعاطفاً، في مجملها. شيءٌ ما في داخل كلّ قارئ، يبحث عن شخصية متخيّلة، تناسب كثيراً عالمه مثل حاجي مراد. وأكثر من أي كاتب آخر، منذ شكسبير، يمتلك تولستوي الموهبة في تجسيد الصراع من أجل القوة في عالم تتناهبه النزاعات، وحاجي مراد يستحقّ المقارنة مع أنطوني في "أنطوني وكليوباترا" أو مع نوسترومو لجوزيف كونراد. ومثل شكسبير، يبرز تولستوي، في آن واحد، كاتباً محايداً تجاه صراعات بطله، ومتعاطفاً، بشكل عميق، مع مصير البطل الذي لا مفرّ منه.

ثمة عنصر مضاف آخر في علاقة تولستوي بحاجي مراد، شيء شخصي رائع، يكاد يقترب من التماهي الكامل. لقد أجبرت الظروف حاجي مراد أن يصبح مطارداً، متشرّداً، ولكن على درجة عالية من النبل والشّرف. وبرغم أنّ هذا يناسب السياق الذي وُضِع فيه، فإنّه مدركٌ بأنّ السياق يتلاشى بالنسبة إليه، تاركاً إياه وحيداً، باستثناء حفنة من الرّجال. نكهةُ النهاية تعبق في سماء قصة تولستوي، مثلما تتغلغلُ في كلّ ظهورٍ للبطل في "أنطوني وكليوباترا". إنّ حاجي مراد، محاصراً بين شامل والقيصر، يجد نفسه أمام حرية أخيرة وحيدة، وهي الموت بشجاعة، ما ساعد، ليس فقط على حماية هويته، بل على تحصينها أيضاً.

ليس من باب المصادفة أبداً أنّ الشخصيتين الأدبيتين اللتين كان يشبههما تولستوي، أكثر من أية شخصية أخرى، هما يهوه، لمؤلّفه كاتب "ج"، وشخصية لير لشكسبير، لكنه كان يتمنّى أن يشبه حاجي مراد، المحارب المقدام والخصب، وليس ملكاً إلهاً، سريع الغضب. يؤكّد هذه النقطة توماس مان، في مقالة غريبة عن "غوته وتولستوي"، ولكن بطريقة لا أتصوّر أنه يقصدها:

لاحظنا الافراط ذاته في المشاعر الحيوانية لدى تولستوي، التي استمرّت، حقّاً، حتى سنّ الشيخوخة، مفتقراً إلى النبل، والرزانة، والثقل الرّسمي التي ميّزت الحقبة الأخيرة من حياة غوته. وهذا يجب أن لا يفاجئ أحداً. لأننا لا نستطيع أن نشكّ في أنّ غوته عاش حياةً أكثر جديةً واجتهاداً وعصاميةً من هذا الكاتب السلافي، أو نشاطاته الفكرية التي افترضت مسبّقاً إيثاراً للنفس، أبعد غوراً، وتحكّماً وانضباطاً، من جهود تولستوي، غير الفعّالة، باتجاه الرّوحانية، والتي تُلصق سريعاً، كما هو الحال دائماً، في حقيبة من السّخافة الفانتازية. كان سحر تولستوي الأرستقراطي، كما وصفه غوركي، أقرب إلى الحيوان النبيل. لم ينجح البتة في الوصول إلى نبل الإنسان، الإنسان الحضاري، المنتصر على الصّعوبات.

ثمة إجابة عميقة عن هذا يقدّمها جون بيلي، الذي لاحظ أنّ كلاً من غوته وتولستوي أنانيان عملاقان، ولكن من نوعين مختلفين: "إذا كان غوته لم يهتمّ بشيء سوى نفسه، فتولستوي لم يكن شيئاً سوى نفسه، وشعوره بما ينتظره، وما هو معنى الحياة بالنسبة إليه، وهو بالتراسل أكثر حميميةً وتأثيراً".

تولستوي، مثل بطله حاجي مراد، لم يكن شيئاً سوى نفسه. نفترض أنّ مان يعتبر حاجي مراد حيواناً نبيلاً آخر، خالياً من النبل الحضاري، بغضّ النظر عن الصّعوبات. وبوصفه ساخراً عظيماً، واجه مان هنا ما يتخطّى قدراته الفنية. إنّ أكثر ما يهمّ في شخصية حاجي مراد هو نبله الجمالي، الذي يتخطّى أيّ شيء نستطيع اكتشافه في أيّ من شخصيات مان. مع سؤال النبل الجمالي، ننتقل إلى الوقفة الأخيرة، وموت حاجي مراد، وهو، ربما، من أجمل تجلّيات تولستوي الإبداعية.

بين تولستوي وحاجي مراد اختلافٌ واحدٌ يكمن في أنّ البطل الشيشاني، يحبّ ابنه وزوجاته، ويموت في محاولة يائسة لإنقاذهم من براثن شامل وانتقامه. لكنْ ثمة شكٌ في ما إذا كان تولستوي قد أحبّ أحداً على الإطلاق، بما في ذلك، أطفاله. لا وردزورث ولا ميلتون ولا حتّى دانتي، يمكن أن يضاهوا تولستوي كأناني عظيم. وكتابات تولستوي الأخلاقية والدينية ليست سوى اعترافات عن حبّ الذات، ولكن لماذا يرغب قارئ "الحرب والسلم" أو "حاجي مراد" من تولستوي أن يكون أقلّ انشغالاً بوسواس الذّات؟ لا شيء يُعطى مقابل لا شيء، وبعض الكتّاب الأقوياء (رجال ونساء) لا يستطيعون أن ينجزوا بهاءَهم الجمالي من دون شغف بالذّات. وقد يكون شكسبير، بقدر ما تسمح به معرفتنا، من أقلّ الشّعراء نرجسيةً. ويبدو أنّ تشوسر يضاهي شكسبير في هذا السياق السعيد، ويخطر لي أحياناً أن ألعب لعبة تقسيم الكتّاب الكبار وفقاً لدرجة النرجسية أو حبّ الذات لديهم. هل ثمة من اختلاف؟ كلاّ على الإطلاق، في ما يتعلّق بفرادة إنجازاتهم، لكنها خاصية متعلّقة باختلافٍ في النوع. إنّ جويس نرجسي هائل، بينما يبدو بيكيت من أكثر الرّجال تخلّياً عن الذّات. والمقارنة بين "صحوة فينيغانز" وثلاثية بيكيت "مولّلوي" و"مالون يموت" و"واللاّمسمّى"، ترتبطُ بتجنّبِ بيكيت لسلفه، مع أنّها أكثر ارتباطاً بمقاربة الاثنين، المختلفة كلّياً، للذّوات الأخرى.

على نقيض بعضٍ من أبطال تولستوي الذكور الآخرين، يتحلّى حاجي مراد بحسّ فطري في مقاربة واقع الذّوات الأخرى. ولولا ذلك لكان قد مات منذ زمن بعيد، لكنّ إدراكه هو أكثر من مجرّد يقظة وحذر، كما يظهر من علاقته الحميمة مع بتلر، الذي تذكّر رؤيتُه الرومانسية وحبّه للقمار بخدمة الشاب تولستوي العسكرية في جبال القوقاز. وإذا كانت العزلة التراجيدية لحاجي مراد تتنبأ بأزمة تولستوي الخاصّة، فإنّ سخاء العاطفة التي يُظهرها المحارب التّتاري يضمرُ خاصيّةً فهمَها الرّوائي على أنها تنقصه في داخله. ولا شكّ في أنّ القوة العسكرية لبطله هي ميزة حاول تولستوي أن يتماهى معها. يلخّصُ جون بيلي خدمة تولستوي العسكرية بأنها "تتألّف، تقريباً بكلّيتها، من حبّ الكلام وتأليف

القصص، وصيد المهور وطيور الحجل، والعلاقات العاطفية مع فتيات قوقازيات، وتلقّيه العلاج من مرض السّيلان في منتجع محلي". وكما يضيفُ بيلي بمكر، فإنّ هذه التجربة مشابهة لاستغلال همنغواي لخدمته العسكرية النشطة، علماً بأنّ سيرته كانت برمّتها صراعاً مع سيرة تولستوي. فالكاتبان حملا عبادتهما الوثنية للذّات إلى أقصى المناطق في فنّهما، من خلال نفخ ذاتيهما في طبيعة الأشياء، ودخولهما، بالتالي، على نحو كاسح، في ما أسماه فرويد "اختبار الواقع"، ولكن من دون الحكمة الفرويدية في مصادقةِ ضرورة الموت.

إنّ حاجي مراد، الرّائع في وقفته الأخيرة، كما هو حاله خلال مسيرة حياته، يترجمُ تلك الحكمة، التي لا يفهمها سوى أبطال شكسبير وبطلاته التراجيديين، في القتال حتى النهاية، والموت بتحدّ، ولكن برضىً. في صباحه الأخير، وقبل بزوغ الشّمس، يطلبُ حصانه، ويمتطيه، ثم يذهب، يصحبُهُ خمسة من أتباعه الثقاة، وحرس مؤلّف من خمسة قوقازيين. ورغم مقتل هؤلاء القوقازيين، لم يستطع، لا هو ولا رجاله، الفرار من حشد القوقازيين الآخرين، ومن مليشيات التتار التي تعملُ لمصلحة الرّوس، الذين أحاطوا بهم وأحكموا عليهم الحصار. بعد معركة شرسة، تأتي النهايةُ إلى حاجي مراد:

"رصاصةٌ أخرى أصابت الخاصرة اليسرى لحاجي مراد. سقط في الممرّ، لكنّه سحب، مرّةً ثانية، جزّةَ قطن، من جعبته، وسدّ الجرحَ. هذا الجرح في الخاصرة كان قاتلاً، وشعر بأنه يحتضر. تدفّقت ذكرياتٌ وصورٌ، الواحدةَ تلو الأخرى، بسرعةٍ عجيبةٍ، في مخيّلتِه. الآن يرى القوي أبو نتسال خان، والخنجر في يده، يمسك بخدّه المفصود، ويندفع باتجاه عدوّه، ثمّ رأى الضعيفَ، الذي بلا دم، العجوز، فورونتسوف، بوجههِ الأبيض الماكر، وسمع صوتَه الخفيضَ، ثمّ رأى ابنَه يوسف، وزوجتَه صوفيا، والوجه الشاحب لعدوّه شامل، بلحيته الحمراء، وعينيه نصف المغمضتين. جميعُ هذه الصّور مرّت في مخيّلته، من دون أن تثيرَ أيّ مشاعرٍ في داخله- لا شفقة ولا غضب، ولا أيّ نوعٍ من الرّغبة: كلّ شيء بدا تافهاً بالمقارنة مع ما بدأ، أو كان قد بدأ يجري في داخلِهِ.

مع ذلك، استمرّ جسده القوي بالشّيء الذي بدأه. ومستجمعاً قوّته الأخيرة، نهض من خلف الضفّة، وفتح النار من مسدّسه على رجلٍ كان يركض باتجاهه، وأصابه. سقط الرّجل. بعدئذ، خرج حاجي مراد كلّياً من الممرّ، ومشى، وبيده خنجره، يعرجُ بتثاقل باتجاه عدوّه مباشرةً.

أزّت بعض الطلقات، فانحنى وسقط. اندفع بعض رجال المليشيا باتجاه الجسد الساقط. لكنّ الجسد الذي بدا ميتاً تحرّك فجأةً. ارتفع أولاً الرأسُ الحليقُ، العاري والنازف، ثم الجسد، بيدين تتمسّكان بجذع شجرة. بدا في حالٍ مرعبة جدّاً، حتى أنّ أولئك الذين كانوا يركضون نحوه، توقّفوا للحظات. لكن رعشة سرَت في جسدِهِ فجأةً، فترنّح بعيداً عن الشّجرة، وسقطَ على وجهِهِ، ممدّداً بكاملِ طولهِ، مثل شوكةٍ قُطفت توّاً، ولم يعد يتحرّكُ البتة.

لم يكن يتحرّك، لكنّه ظلّ يشعر.

حين ضَرَبَهُ حاجي آغا، الذي كان أوّل من وصل إليه، على رأسه بخنجر كبير، بدا لحاجي مراد أنّ أحدهم كان يضربه بمطرقة، ولم يستطع أن يفهم من كان يفعل ذلك، أو لماذا. كان ذلك آخر وعيه بأيّة علاقة مع جسدِهِ. لم يشعر بشيء بعد ذلك، وكان أعداؤه يرفسون ويضربون شيئاً لم يعد له أية علاقة به".

بعيداً عن القوة الحيادية، الموضوعية، لهذا المقطع فإننا نتأثر ونصل إلى درجة الاستغراب، إذ كيف يتجنّب تولستوي، برغم تماهيه مع البطل، أية صدمة، أو ندم رثائي، أو رعب ميتافيزيقي على غياب حاجي مراد عن الوعي. الجثة "لم تعد لها أية علاقة به،" ونتذكّر صرخة ناتاشا في "الحرب والسلم" حين تسمع بموت الأمير أندرو: "أين هو، ومن هو الآن؟". أسوقُ هنا الترجمة الحرفية التي يقترحها جون بيلي، ويطلق تعليقاً ذكياً يتعلّقُ بقوّة تولستوي في تجسيد الشخصية: "الذّاتية هي هامش الخلود".

لا يثيرُ موتُ حاجي مراد، الشّخصية التي شكّلت مهرباً لتولستوي العجوز من أنانيته، شيئاً شبيهاً بسؤال ناتاشا، المزدوج، المعذّب. عوضاً عن ذلك، يقدّم لنا

تولستوي، هذا المقطع: "طيورُ الهزار، التي كانت قد صمتت أغانيها، أثناء إطلاق النار، استأنفت، الآن، تغريدها، من جديد: الطيورُ الأقرب أولاً، ثم الأكثر بعداً."

* * *

ترك لنا نبتة شوكية مسحوقة، تُسمى التّتار، في الحقل المحروث، مع رثاء طيور الهزار. والقوّة العميقة لسرد تولستوي، هوميرية في بيئتها، شكسبيرية في تجسيدها للشّخصيات، تعوّضنا، قبلّ كل شيء، بتصويرها للبطولة. إنّ حاجي مراد هو أفضل ما في عالمه هناك سواء أكان قوقازياً أو روسياً- في كلّ خاصّية تملكُ أهميةً ما: جرأة، وفروسية، وخصوبة، وقيادة، ورؤيا للواقع. ما من بطل آخر لملحمة أو سيرة شعبية، قديمة أو حديثة، يمكن أن يعادله، أو حتى يقترب من جاذبيته. وإذ يموتُ حاجي مراد، يتطهّر من الشّفقة والغضب، والرّغبة. وهكذا هو تولستوي. وكذا نحن أيضاً. أن يتخيّلَ تولستوي، من بين جميع الكتّاب، موتاً مناسباً ومختلفاً، في آن واحد، عن خوفه من الموت، هو انتصار غير متوقّع، ومطمئن، للنبل الجمالي. ومهما اختلفنا في تعريفنا لخاصّية التقليد فإنّ رواية "حاجي مراد" تحتلّ مركزَه في العصر الديموقراطي.



# -15-

# إبسن:

## العفاريت ومسرحية "بيير جاينت"

وجدتُ نفسي مؤخّراً على خشبة مسرح ريبتوري الأميركي، في هارفارد، أناقشُ مسرحيةَ إبسن "هيدا غابلر". ضمَّ زملائي من الفنّانين أحدَ المختصّين البارزين في مسرح إبسن، وهو نسوي ذائع الصّيت من هارفارد، والممثلة الجميلة والمتميّزة التي لعبت دور هيدا. وقد حقّقتُ النجاح لكوني أثرتُ رفض معظم الجمهور، حين أبديتُ ملاحظةً، لطيفةً ومحبّبةً، مُفادها أنّ سَلفَي هيدا الحقيقيين هما إياغو وإدموند لشكسبير، وبالتالي حتىّ لو سمح لها المجتمع النروجي في زمانها بأن ترتقي إلى منزلة كبير الموظّفين التنفيذيين، في صناعة الأسلحة النارية، فإن هيدا ستظلّ مازوخيّة-ساديّة، واستغلالية، وإجرامية، وانتحارية، وبمعنى آخر، ستظلّ ذاتهَا المرعبةَ السّاحرةَ.

ثمّ أضفتُ، ربّما بشيء من حبّ الأذى، أنه لا يهمّ حقّاً سواء أكانت هيدا امرأة أم رجلاً، ومثلما لعبت ممثلات دور هاملت، ربما يأتي أحد الممثلين ويلعب، ذات يوم، دورَ هيدا. شعر الجمهورُ بسعادة أكبر حين ردّ الناقدُ النسوي بأنّ هيدا هي ضحية المجتمع والطبيعة، لأنّها تزوّجت، غير سعيدة، وأضحت حاملاً ضدّ إرادتها. وعبارة "إنّها واقعة في فخّ جسدها كامرأة" أضحت لازمة تتكرّر، مثل فكرة أنّ المجتمع جعلَ منها ضحيّةً، ولم يعطها شيئاً تفعله.

لم يكن خصمي النسوي أصيلاً، بوجه خاصّ: ولم أكن أنا أيضاً. وقد توقّعت بريجيد بروفو نقاشنا في عام 1970 بالقول إنّ مأساة هيدا كان يمكن تجنّبها لو أنّها "أصبحت القائد العام للجيش والقوات المسلحة النروجية" لكنني أظنّ أن المؤلفة القديرة لكتاب "سفينة سوداء إلى الجحيم"، وهو من الكتب المفضّلة لديّ، لم تكن على حقّ. وسواء أكانت تقودُ جيشاً أو مصنعاً للسلاح،

فإنّ هيدا كانت ستتصرّف مثل سلفيها إياغو وإدموند. إنّ عبقريّتها، مثل عبقريّتيهما، منذورةٌ للنفي والدمار. وهي، مثلهما، مرّةً أخرى، كاتبة مسرحية، تكتب بحياة الآخرين. ذكاؤها خبيث، ليس بسبب الظّروف الاجتماعية، بل كرمى للذّتها فحسب، ولممارسة إرادتها. وإذا كانت تشبه أحداً فإنّما تشبه إبسن نفسه، مثلما كان يدرك.

ليس من قبيل الصّدفة أن مسرحية "هيدا غابلر" التي كُتبت في ميونخ عام 1890، هي رائعة العصر الجمالي، تلك الفترة الانتقالية بين العصرين، الديموقراطي والفوضوي. إنّ إياغو، متلذذاً بكبرياء في إهانته لعطيل، وإدموند، المتأمّل، بحياد، سذاجة والده غلوسيستر وأخيه إدغار، يدخلان في جامعة مع هيدا، التي تأمل بشغف أن يكون لافبورغ قد أطلق النار على نفسه، بتحريض منها، وبمسدّس لها، وبطريقة مناسبة. وترقيةُ إياغو إلى مرتبة نائب القائد العام، لعطيل، وترقية إدموند إلى وارث غلوسيستر، لم تكونا إلاّ لتؤجّلا التراجيديا التي يبثّان فيها الرّوح، وبالإمكان دائماً استنباط نقاط انطلاق أخرى. وكان يمكن لهيدا، كوزيرة للتسليح، أو كضابط ميداني، أن تجد دائماً باعثاً آخر لتحطّم لافبورغ، وتحطّم نفسَها.

كلّ هذا قُصِد به أن يكون مقدّمة لأكثر العناصر حسماً في انتماء إبسن إلى التقليد: ليست تلويناته الاجتماعية سوى مجرّد قناع لتحويره التراجيديا الشكسبيرية والفانتازيا الغوتيّة إلى نوع جديد من التراجيديا الهزلية الشّمالية، وقصيدة درامية، تنتمي إلى الرّومنطيقية العالية، في "براند" و"بيير جاينت"، وهي مع ذلك عميقة، ورومنطيقية عالية في "هيدا غابلر"، و"المعلّم البنّاء". وتخيّم ظلال "هاملت" و"فاوست" على كلّ ما كتبه إبسن، خلال نصف قرن من سيرته كمسرحي. إنّ انتماءه إلى التقليد، إضافة إلى موقفه ككاتب مسرحي، يتعلّقان كثيراً بصراعه لفردنة إرادته الشعرية، وهذه لا علاقة لها تقريباً بالطاقات الاجتماعية لعصره. نَزِقٌ وسريعُ الغضب، وصبور في تفانيه في سبيل موهبته، يمثّل إبسن، الذي يفتقر كلّياً إلى الكاريزما، غوته فقط إلى الدرجة التي تخلّى

فيها كلّ منهما عن أكثر هواجسه حيويةً، من أجل أن يمارس فنّه، من دون عوائق. لم يسحر إبسن أحداً تقريباً، أما غوته فسحر الجميع، بمن في ذلك نفسه. لقد امتلك إبسن، مثل شكسبير، الهبة الغامضة للمسرحي الحقيقي، القادرة على إغداق المزيد من الحياة على الشّخصية، أكثر مما يمتكلها هو نفسه. إنّ ابتكار غوته الدرامي الوحيد المقنع هو شخصيته هو ، أو مفيستوفوليس، إلى الحدّ الذي هو غوته نفسه. ولا أحد في مسرحيات غوته أو قصائده الدرامية يشبهُ براند وبيير جاينت، والإمبراطور جوليان، وهيدا غابلر، وسولنس. وسواء أكانت هذه الشخصيات كائنات شيطانية أم خرافية، فإنّها مفعمة بالحياة، وتشكّل كوكبة شكسبيرية من الأدوار، التي لا نظير لها في الأدب الحديث. لكنها تحمل عبئاً لا شكسبيرياً، وهذا لعدم استحسان المسرحي. وقبل نصف قرن تقريباً، فرز إريك بنتلي هذه الخاصيّة الغريبة لدى إبسن بقوله: "كتب أعمالاً راحت تبدو شيئاً فشيئاً ذاتية، وصعبة، والتي تحمل في ثناياها، إدانة مضمرة للنّاس الحديثين، بمن في ذلك الشّاعر نفسه".

هذه الإدانة موجّهة أكثر فأكثر، كما يوحي بنتلي، إلى الجمهور، الذي يعاني من خلال وكلاء المنصّة بالضّبط ما يرغبُ لهم إبسن أن يعانوه. أما كيركيغارد، الذي كان له تأثير قوي، وموارب، في إبسن، فقد ميّز بين نوعين من اليأس: الفشل في أن تصبح ذاتكَ، واليأس الأعظم، المتمثّل في كونكَ أصبحتَ حقّاً ذاتكَ. لقد أصبح أبطال إبسن هم قطعاً أنفسهم. وجميعهم، باستثناء بيير جاينت، ينتهون في اليأس. لقد عمل إبسن، بكدّ وجدّ، ليجعل بيير جاينت ييأس، لكن هذه ما هي إلاّ شخصية واحدة، فرّت تماماً من بين يديه، ودخلت الفضاء الأدبي، الذي يسكنه هاملت، فولستاف، ومهرّج لير، وبارنارداين في "قياسٌ للقياس"، ودون كيخوته، وسانشو بانزا، وحفنة قليلة أخرى.

إنّ جزءاً من الكوميديا الغريبة في "بيير جاينت" ينشأ، كقصيدة درامية، من مراقبة إبسن، وهو يبذلُ جهداً شاقّاً، ولكن من دون جدوى، في جعلِ نفسهِ، وجعلنا، لا نستسيغُ بيير أو حتّى نكرهه. تبرّرُ فطنةُ فولستاف كلّ خطأ يرتكبُهُ،

ويسكّنُ ألم حياته، إلى أن نتأمّل فيها، ولكن من يملك الوقت لتأمّلٍ كهذا إذا كان فولستاف على المنصّة؟ وطاقة بيير اللامتناهية وصبره، يجعلانه يستمرّ في مواجهة خصومه الأقوياء، بالفطرة مثل الملك الخرافي، والعظيم بويغ، صانع الزرّ، والمسافر الغريب، وضدّ جميع خصومه البشريين. وسواء أكان في المسرح أم قاعة الدراسة، نقفُ إلى جانب بيير، بل إننا، في الحقيقة، نتماهى مع الذات العظيمة لبيير جاينت.

إبسن مسرحيٌ نموذجي للحقبة الجمالية لأنه، بشكل أكثر عمقاً حتى من تشيخوف، فضلاً عن ستريندبرغ، ووايلد وبرنارد شو، كان يحدسُ كيف ينظر من زوايا مختلفة إلى شخصياته، من خلال مزايا إدراكاتنا وأحاسيسنا. إنه الوارث الديموقراطي للشاعر غوته الأرستقراطي، وبرغم أنه لا يمكن أن يجاري "فاوست، الجزء الثاني" كقصيدة درامية، فقد امتلك السرّ الذي لم يستطع غوته تعلّمه، وتحديداً كيفية إنعاش الدراما الشّعرية لحقبة ما بعد التنوير. إنّ ميثولوجيات "فاوست، الجزء الثاني" بعيدة جداً عن المباشرة الدرامية، وقد اعتمد إبسن، عوضاً عن ذلك، الميثولوجيا المحلّية الشعبية النروجية، التي أدّت، بالنسبة إليه، الوظيفة نفسها التي تؤدّيها الميثولوجيا الفرويدية للعديد من كتّاب عصرنا الفوضوي.

تتركّزُ سيكولوجيا إبسن الدرامية على شخصية المارد الشّيطان، الذي أضحى من جديد، جماهيرياً، بين دمى الأطفال. إنّ الأقزام الصغيرة، ذوات الشعور المنفوشة، التي أراها في واجهات المحالّ، تتحلّى، نوعاً ما، بمسحة طيبة وديعة، لا تمتلكها عفاريت إبسن، التي هي شياطين حقيقية. في مقالة مبكّرة عن القصائد الشعبية الغنائية (1857)، أشار إبسن إلى أنّ الكتابات الشعبية في بلده كانت تفضّل "الأسفار الفانتازية على منزل العفاريت ... والحرب مع العفاريت"، التي تضعنا في عالم "بيير جاينت". وفي قراءة إبسن، ورؤيته ممسرحاً على الخشبة، يطغى عليّ شعور بأنّ عفاريت إبسن لم تكن، بالنسبة إليه، أضغاث أحلام قديمة، أو استعارات حديثة. ومثل غوته، كان إبسن يؤمن بأرواحه الحارسة أو شياطينه، في المصادر البدئية الفطرية لعبقريته. وليست الأشباح،

مثلما أوحى بعض النقّاد، هي معادل إبسن للاّوعي الفرويدي. إنّها أقرب إلى الميثولوجيا الفرويدية المتأخّرة عن الدافعين، إيروس وثاناتوس، وبما أنّنا نمتلكُ الدافعين فإنّنا شبحيون في طبيعتنا. لكنّ إبسن يؤمن بمبدأ الأحَدَية، وفرويد يحاول أن يؤمن بالتثنية، ورغباتنُا المتبدّلةُ بين الموت والحياة، في رأي إبسن، ليست العنصر الإنساني فينا. وبما أنّ الدّوافع هي، بالرّغم من ذلك، كونية، (أو على الأقلّ، ميثولوجيا كونية) فإنّ الأشباح لا يمكن أن تكون ببساطة من الغيلان، كما هو حال عفاريت الجبل في "بيير جاينت". وبيير نفسه عفريت حدودي، وهيدا غابلر وسولنس، كما سنرى، عفريتان، لولا جبنهما الاجتماعي. إنّ الفتاة غيرد في مسرحية "براند"، هي امرأة نُعجَبُ بها ونمقتُها في آنٍ واحد، لإنّ الإنسانيّ في داخلها، أو كلّ ما ليس عفريتاً، نبوءةٌ روحيةٌ حقيقيةٌ. ثمة ما هو جوهري لدى إبسن، وفرادة ماكرة متحالفة، على مضض، مع طاقته الإبداعيه، وعفريت محض.

لا أعتقدُ أنّ إبسن كان ليوافق مع بعض نقّاده المعاصرين على تعريفِهم للعفاريت. لقد سمّى موريل برادبروك العفريت "النسخة الحيوانية من الإنسان"، لكنّ الحيوان الصحّي في "بيير جاينت"، النَشِط أبداً، يرفض العفاريت. ويتجاوز رولف فجيلد، الذي سأعتمد هنا نسختَه من "بيير جاينت"، برادبروك في قوله عن العفريت: "في التاريخ الرّاهن، كان يدير معسكرات الموت". إنّ عفاريت إبسن على الصعيد الشخصي، بشعة جدّاً، وبخاصة في "بيير جاينت" لكنها أقرب إلى الأطفال الساديّين المضطربين منها إلى التكنوقراط المنهجيين للمجازر الجماعية. وببساطة، إنّ العفاريت سابقة للخير والشرّ، وليست لاحقة لهما.

إنّ أكثر العفاريت المؤنسنة القديرة لدى إبسن هي هيدا غابلر، وهيدا لا يمكن أن تُوصَف بالشرّيرة، وإلاّ لكان وصف سلفيها إياغو وإدموند برفيقين شرّيرين، غير ممتع أبداً. لقد فكّر إبسن، من دون شكّ، في أوغاد شكسبير الأبطال، بمن فيهم ماكبث، على أنّهم عفاريت؛ ولكن هذه ليست خرافة شكسبيرية تماماً. لدى إياغو وإدموند، كما هو لدى هيدا، لعبٌ يبلغ حدّ النتانة، وبقدر ما يقارب فولستاف الرّفيع حدودَ النتانة، يبرزُ جوهرُ العفريتِ في داخله أيضاً. إنّ نقيض

الحالة العفريتية هو الفطنة، والمعنويات العالية التي تستطيع الفطنة المحضة إثارتها. إنّ السير جون، الذي ظلّ فطناً حتى النهاية، لا يتحوّل أبداً إلى عفريت، بينما المهرّج السادي في مسرحية "كما تحبّها"، تتشستون، ليس أفضل من عفريت، في أبعد تقدير.

إنّ العفريتية، سواء لدى إبسن أو- كما يعلّمنا جزئياً العثور عليها- لدى شكسبير، هي قضية ديالكتيكية. وهي، مثل الشّيطانية لدى غوته، حالة مدمّرة لمعظم القيم الإنسانية، ومع ذلك فإنّها تبدو على أنها الجانب الظلّي الحتمي للطاقات والمواهب التي تتجاوز المقياس الإنساني. تختزن حياة هيدا غابلر الجنسية الغامضة، رغبات سادية، تجاه ثيا إلفستيد، التي تتحدّرُ من ليليت، زوجة آدم الأولى، بحسب التقليد اليهودي، السرّي. في إحدى التوصيفات، تهجر ليليت آدم في فردوس عدن، لأنّها رفضت المزيد من العلاقة الجنسية في وضعية "تبشيرية"، مثلما بتنا نسمّيها اليوم. وحين أشار إبسن إلى أنّ هيدا ترغب في أن تعيش تماماً كرجل، كان يقصد أنّ بطلته التراجيدية هي في خطّ ليليت، بما أنّ الفلكلور النرويجي يتحدّث عن عفاريت أنثوية خفية، بوصفها تمثّلُ بنات زوجة آدم الأولى. مرة أخرى، النقطة هنا ليست الطبيعة الشرّيرة المفترضة لهيدا، بل جاذبيتها الخارقة. إذا توافر لها مُخرج جيّد، وممثلة جيدة، ينبغي أن تظهر هيدا آسرة، ببرود ما، وجذّابة، عدمياً، مثل إدموند، ويجب أن تمتلك القوة على تغيير شيءٍ ما، في كلّ واحد منّا، وتحويله إلى خاصية موجودة لدى غونريل أو ريغان. إنّ العفريتية هي مجدها، بغضّ النظر عن الشرّ الكامن فيها.

إنّ النقد أو العرض الذي يحوّل إبسن إلى مصلح اجتماعي، أو منظّر أخلاقي، هدّام لمنجزه الجمالي، ويهدّد مكانته الحقيقية في التقليد الغربي المسرحي، وهو الثاني، ربّما، بعد شكسبير، وربّما موليير. وحتىّ أنّ إبسن مسرحي رؤيوي أو عرفاني أكثر من شكسبير في أعماله الأخيرة. ومن البداية حتّى النهاية، يكتب إبسن الرّومانس، حتىّ وإن كانت بهرجة مسرحيات مثل "براند"، و"بيير جاينت"، و"إمبراطور" تتلاشى في التراجيديات البرجوازية، الديموقراطية، التي أضحت العمل النموذجي لإبسن. يقول إبسن في هجره

الشّعر إلى النثر إنّه يخضع للحداثة، ولكن لا شيء في طبيعته قابل للخضوع. لقد خدع جورج برنارد شو ذاته، والآخرين، في ادّعائه بوجود إبسن الاجتماعي، لكنني لا أستطيع التفكير في أيّ مسرحي غربي آخر يمتلكُ جاذبيةً حقيقيةً أكثر غرابةً من إبسن. وهي غرابة ترفض التدجين، ورؤيا غريبة، تشكّل حقاً فنّاً باروكياً- وإبسن يكشف عن هذه الخصائص، ويحذو، في هذا الصّدد، حذوَ كلّ عملاقٍ آخر في التقليد الغربي. وكما هو الحال مع ميلتون أو دانتي أو ديكنسون كذلك هو إبسن: لقد فقدنا القدرة على رؤية هذه الأصالة، لأنّنا سجناء تلك الفردانية، وقد عمل إبسن جزئياً على بلورة ذواتنا. إنّ شكسبير هو، بالضّرورة، المثال الأكبر لهذه الظاهرة. ولكنّ إبسن، سابقاً ولاحقاً، ظلّ أكثر شكسبيريةً، مما أراد هو أن يعترف.

يتّفقُ النقّاد على أنّ مسرحية التقليد الأولى لإبسن هي "براند" الشّرسة، التي ألّفها في إيطاليا عام 1865، حين كان في سنّ السابعة والثلاثين. حتى أكثر من "بيير جاينت"، التي تبعتها، تبدو "براند" مسرحية من أجل مسرح العقل، وليس من أجل أية منصّة حقيقية. إنها تمتلك الآن مجداً خاصّاً في الإنكليزية، لأنّ النسخة التي أعدّها الشاعر جيفري هيل (1978) هي الأفضل، كشعر، المتوافرة لدينا بالإنكليزية. وهيل، البارع في الفصاحة المتوحّشة، اختصاصي استشهاد، وحساسيته، كما تجلّت في قصائده، "براندية" بوجه خاصّ. لكنّه يرفضُ أن يطلق على نسخته من "براند" ترجمةً، وهي تتجاوز أية ترجمة أخرى لدينا.

إنّ ما يُظهِرهُ هيل، على نحو رفيع، هو أنّ براند شخصية لا تُحتَمل، وحين يموت في النهاية، بسبب انهيار جليدي، فإنّ القرّاء أو المتفرّجين لا يشعرون بالرّاحة إلاّ حين يصبح الكاهن المتشوّق إلى قدره، وبعد اتّباعه أسمى المبادئ العليا، غير قادرٍ على أن يدمّر أيّ أحدٍ آخر. حول هذه القضية المحورية في مسرحيته التراجيدية، يبدو إبسن متذبذباً ومتخفّياً: هل إلهُ براند هو براندٌ معظّم؟ إذا كان المرءُ يؤمن (مثلي أنا) بأنّ كلّ إله، بمن فيهم يهوه، كان إنساناً، يوماً، (الرؤيا المحورية لجوزيف سميث، نبيّ المورمون) فإنّه يتأمّل في حقيقة الاقتناع

الأخير للفتاة المجنونة، غيرد، بأنّ يسوع لم يمت البتة، بل أصبح براند، عوضاً عن ذلك. إنّ براند هو يسوع النرويجي أو يسوع الفايكينغ، مثلما أنّ المتدينين الأميركيين لا يعبدون يسوع الناصري، بل يسوع الأميركي. لقد أدانَ و.ه. أودن، في سعيه إلى أرثوذكسية مسيحية بارزة، براند ووصفه بعابد الأصنام، وهذا بالكاد يمكن اعتباره حكم إبسن:

"... انطباعُنا الأخير عن براند أنه من عبدة الأصنام، وهو لا يعبد الله، بل الإله الذي يخصّه. لا يحدث أيّ اختلاف إذا حدث وكان الإله الذي يدعوه إلهه هو الله الحقيقي، وما دام يفكّر فيه على أنه إلهه وحده فإنه من عبدة الأصنام، مثل المتوحّش الذي يركع أمام وثن".

إنّ قراءة الفتاة غيرد لبراند ليست قراءة إبسن، ومع ذلك تظلّ أكثر مواءمةً للمسرحية من تأويل أودن. إنّ إله براند هو إلهه فقط ضمن الحدّ الذّي يكون فيه إلهُ أيّ نبي أو صوفي هو إلهه الخاصّ. ومهما تكن علاقة براند بربّه فهي ليست من النوع الذي يجعله محتملاً. وعلاقاته الإنسانية، بدءاً من والدته، ميؤوس منها، بما في ذلك زواجه أيضاً، ما دمنا قد رأينا أن أغنس لا تقع في غرام رجل، بل بطل إيمان.

حتى وإن كان براند نرويجياً فإنّ دينه يبدو أميركياً جدّاً، وما بعد مسيحي، بالنسبة إليّ. نعلم القليل عن إله براند، لكن ثمة ما يكفي ليُظهر لنا أنّ براند والله يوجدان معاً في عزلة متبادلة، سواء بذاتٍ واحدة أو باثنتين. يرى أودن في براند التجسيد غير الكامل للتلميذ، لكنّ براند ليس تلميذاً لأحد. إنّ براند، مثل إبسن نفسه، ومثل بيير جاينت، هو ذات عفريتية. إبسن هو عبقرية مسرحية، وبراند تجسيد مقنع جداً لتلك الظاهرة المخيفة، العبقرية الدينية. أما بيير جاينت فهو، مثل دون كيخوته، والسير جون فولستاف، شيءٌ آخر تماماً، وهو عبقرية للمسرحية، أو ما أسماه هوزينغا الحيوية الإنسانية (homo ludens). والنظير الموازي الأقرب لبراند لدى إبسن هو جوليان المرتدّ، وهو عبقرية أخرى، للرّوح، لكنّه حتماً لا يُطاق، وغير محبوب.

لدى كلتا الشّخصيتين، كما هو الحال لدى جميع الأبطال الرئيسيين لإبسن، خصائص تذكّرنا بالمزايا الغريبة لطبيعة إبسن العفريتية. لديّ مجموعة جيّدة من الأصدقاء ممن هم شعراء، وروائيون، ومسرحيون حقيقيون، والعديد منهم يتحلّون بمزايا غريبة، لكن لا يوجد أحد بينهم يحتفظُ بعقربٍ سامّ، تحت الزّجاج، على مكتبه المخصص للكتابة، مربوط بحبّة فاكهة. لم يكُن إبسن لا براند ولا الإمبراطور جوليان، لكنّه كان بنّاءً معلّماً، عن دراية، وفي تحالف مع العفاريت. وبما أنّ قصده من شخصية بيير جاينت أن تكون محاكاة للذات فحسب، في أفضل أحوالها، فإنّ كونية بيير تكاد تقترب من الأخوّة الكاملة لهاملت، وفولستاف، ودون كيخوته، وسانشو بانزا.

ولأنّ بيير يتخطى بكثير فاوست لغوته، (الذي كان يكن له إبسن الإعجاب الكبير)، كان بيير هو الشخصية الأدبية من القرن التاسع التي تتحلّى برحابة الشّخصيات الكبرى لتخيّلات عصر النهضة. إنّ ديكنز، وتولستوي، وستندال، وهوغو، وحتى بلزاك، لم يبدعوا شخصية واحدة تماثل بيير جاينت في توهّجها، وحيويتها، وصداميتها. إنه يبدو في البدء مجرّد مرشّح غير محتمل لفرادة من هذا النوع: من هو ، نقول، سوى صبيّ نرويجي صاخب، جذّاب كثيراً للنساء (في شبابه)، ونموذج للشاعر المزيّف، والنرجسي، والمتعبّد العبثي لوثن ذاته، والكاذب، والغاوي، والمسرف في خداع ذاته؟ لكن هذا مجرد تنظير أخلاقي زائف، وفائض عن الحاجة مثل جوقة الجامعيين التي تشتم فولستاف. صحيح، أنّ بيير، على نقيض فولستاف، ليس ذكيّاً عظيماً (مع أن بيير يستطيع أن يكون هزلياً). ولكن، بالمعنى التوراتي اليهوي، يحمل بيير الوغد الرّحمةَ: أي المزيدَ من الحياة. إنّ براند يتشوّق إلى لقاء مصيره، وثمة سفينة موت "فايكينغية" في داخله. وبيير حامل دفء، رغم أنه ليس تماماً حامل ضوء. يجعل إبسن هذا ملموساً في العاطفة الرائعة لمشهد موت والدة بيير الشرسة والعاشقة، التي واستها لمسات حنان بيير اللّعوبة، وهي تلفظ أنفاسها، وهو مشهدٌ يمكن مقارنته، علانيةً، برفض براند المبدئي، والذميم، تلطيفَ موت والدته، البائسة والبخيلة.

إنّ غالبية ردّات الفعل النقدية على "بيير جاينت" تتألّف ببساطة من رؤية بيير كبراند آخر، ولكن رأساً على عقب. بما أن جوهر براند هو "لا حلّ وسط!"، فإنّ ذات جاينت تتماهى مع التشذيب والقصقصة، في تأويل عظيم لمداخلة بويغ العظيم: "تحايل على الأمر." إنّ بيير هو طيف واسع من الانغماس الذاتي، لكنه يكاد لا يبحث عن حلّ وسط. ومثلما يليق بالعصر الديموقراطي، فإنّ بيير رجل طبيعي- طبيعي تماماً. كما أنه، مثل براند وجوليان المرتدّ، يمثّل الإنسان الفطري، الذي دُفع إلى الحالة الشّيطانية، بضرورة أن يتخطّى الحالة ذاتها. لا نستسيغ شخصية بيير على متن السفينة، في تعامله الذئبي مع الطاقم، ولا نحبّ بيير، الذي جنحت سفينته، فأغرق الطبّاخ بلمسة من غضب. ما عدا ذلك، فإنّ بيير يثيرُ مشاعرنا. والجانب العنيف من شخصيته لا يعكس حالته العفريتية فقط، بل أيضاً أصله ومنزلته الميثولوجية كقاتل عفاريت.

يعترف إبسن أنه استلهم شخصية بيير من صيّاد شبه تاريخي، اسمه بير جينت، وهو بطل قصة فولكلورية نرويجية. يلتقي الصيّادُ ذاك المسمّى العظيمَ بويغ، وهو عفريت غامض، لامرئيّ، له شكل أفعى ملتفّة، ولكن، على نقيض شخصية بيير جاينت، التي رسمها إبسن، والذي ينبغي أن يطيع أمر بويغ في التحايل على الأمر، يذبحُ بطلُ الحكاية الفولكلورية العفريتَ بويغ. نتيجة لذلك، يقوم هذا الصيّاد الشرس بذبح العفاريت التي تمارس الحبّ مع فتيات القطيع، وهنّ النسوة الشهوانيات أنفسهنّ اللواتي غرّرن ببيير جاينت في مسرحية إبسن. يلطّف المسرحي من العنف المرتبط ببير الأصلي، محتفظاً بسمعة البطل كغازل خيوط وسارد قصّة. إنّ بيير، بحسب إبسن، هو فلاح نرويجي من القرن التاسع عشر، وابن لعائلة متدهورة، وليس صيّاداً ماهراً إلاّ في أضغاث أحلامه. هذه الأحلام ليست مؤشراً لكي نعتبر بيير كما ذهب إليه أودن، أيّ العبقري-الفنّان بوصفه نوعاً جديداً للبطل الدرامي. بيير، بحسب إبسن، ليس فنّاناً ولا عبقرياً، لكنّ أودن أصرّ، بشكل رائع، أن يفهم الأمر خطأً:

"بيير الذي نراه على المنصّة ليست لديه رغبات أو شهوات بالمعنى العادي للكلمة، فهو يتظاهر بامتلاكها فحسب. يحلّ إبسن المعضلة في تقديم شاعر،

بشكل درامي، عبر جعلنا نرى رجلاً يتعامل مع كلّ شيء يقوم به على أنه دور، سواء أكان يتعامل مع العبيد، أو الأوثان، أو بصفته نبياً مشرقياً. الشاعر في الحياة الحقيقية يفضّل كتابةَ مسرحية على تجارة العبيد، أو أخرى على النبي، ولكن، على المنصّة، فإنّ أداء الدّور يمثّل الاختراعَ دوماً".

إنّ بيير الذي نقابلُهُ على صفحات إبسن مستهلكٌ بشهواتٍ ورغباتٍ اعتيادية رائعة، وهو رجلٌ طبيعي أكثر منه شاعراً. مع ذلك، تظلّ فكرة أودن قائمة، فسولنس في مسرحية "المعلّم البنّاء" هو مهندسٌ، وروبيك في مسرحية "حين نصحو كموتى" نحّاتٌ. أمّا بالنسبة إلى مخطوطة لافبورغ المحروقة، في "هيدا غابلر"، فلا نحن ولا إبسن، نقدّرُ التكلفةَ الثقافيةَ لأن يكون المرءُ عظيماً جداً. يفتّش بيير عن الشّاعر، الذي لا وجود له، في شخصية بيير جاينت، لأنّ إبسن، كما يبدو، تربطهُ علاقةٌ حميمةٌ مع هذا البطل، أكثر من براند أو الإمبراطور جوليان. إنّ جزءاً من أُحجية إبسن، الجمالية والإنسانية، هو أنه يستثمر في بيير جاينت وهيدا غابلر أكثر من جميع شخصياته الأخرى. إنه، أي إبسن، هيدا غابلر، مثلما أنّ فلوبير هو إمّا بوفاري. إنّ العلاقة مع بيير جاينت مختلفة جداً، وتخضعُ للخطّ المائل بين الهويّة / واللاّهويّة. إذا ركَنَ أحدُنا إلى ربطِ برنارد شو شخصية بيير جاينت بدون ديكخوته وهاملت، فإنّ الظّاهرة كونية جمالية، تتجاوز التقاليد الأدبية الوطنية. ليس هاملت، ربّما، تجسيداً لمخيّلة شكسبير؛ وماكبث أقرب إلى ذلك التكثيف النبوئي. لا يحتاجُ أحدُنا إلى التفكير في علاقة الدون بسرفانتس. لأنّ سرفانتس ينهي ملحمته الرومانسية، على نحو شهير، بالإعلان الصريح: "من أجلي أنا فقط، ولِد دون كيخوته، وأنا ولِدتُ من أجله. لقد عرف كيف يتصرّف، وأنا عرفتُ كيف أكتبُ. نحن كِلَينا واحد".

سوف نصاب بالقشعريرة إذا استبدلنا بيير جاينت بدون كيخوته، ولن يقوم إبسن البتة بهذا الربط. لكنّ الحقيقة هي أنّ بيير جاينت وُلِد من أجل إبسن وحده، وإبسن وُلِد من أجله، حتى وإن لم يعرف أيّ منهما كيف يتصرّف (بالمعنى الذي طرحهُ سرفانتس). ثمة مسرحيات أخرى كتبها إبسن تحقّق تميّزاً، ولكن لا توجد واحدة بينها تتميّز بالعمق نفسه. قبل نصف قرن تقريباً، وصف إريك بنتلي مسرحية "بيير

جاينت" بأنها "رائعة أدبية ومتعة خالصة"، وشجّعنا على تأويل هذه القصيدة الدرامية الفخمة ببعض التعاطف. ولقد أحببتُ أكثر كلمة بنتلي "متعة".

لم يَسْتَسِغ معاصرو إبسن الفصلين الرابع والخامس، وهما مجد العمل، ولم يستطع إبسن أن يأتي بأفضل منهما كإبداع، أو كجوهر للشّعر. والفصلان الأخيران هما أكثر طولاً من الفصول الثلاثة الأولى، ويتجاوزان السّيرة الملحمية للشاب بيير. تُظهر لنا الفصول من واحد إلى ثلاثة بيير في سنّ العشرين، يضجّ بالحيوية، وغير قابل للتوقّف، ينافس الجيران والعفاريت على السواء. وبعد أن حكم على نفسه بأنه لا يستحقّ سولفيغ بسبب طبيعته الشيطانية، وازدادت عزلته بعد وفاة والدته، يذهب بيير إلى المنفى، وتصبح المسرحية سريالية، وربما غير واقعية، وأقرب إلى بيكيت منها إلى ستريندبيرغ. والفصل الرابع، المضحك والباهر، يُفتتح على شاطئ المغرب، ثم ينتقل إلى منطقة الصحارى، وينتهي في دار للمجانين في القاهرة. إنّ بيير الآن تاجر عبيد متأمرك فاسد، بلغ منتصف العمر، يستضيف عشاءً خارج الأبواب لأصحاب لا يقلّون فساداً- بريطانيين، وفرنسيين، وبروسيين، وسويديين- ويشرح لهم فلسفته الأخلاقية:

"ذاتُ جاينت- إنّها كتائب جيشٍ
من الرّغبات، والشّهوات، والأماني،
ذاتُ جاينت بحرٌ قويٌ
من وسواسٍ، ومطلبٍ، ونزعةٍ-
باختصار، كلّ ما يحرّك روحي،
ويجعلني أعيشُ وفقاً لإرداتي،
ولكن، وكما أنّ ربّنا له حاجة إلى الطّين
ليكون خالقاً للكون،
أنا أحتاجُ إلى الذّهب، إذا كان ينبغي أن ألعبَ
دورَ الإمبراطور بالقوّة الكافية".

ينتصرُ العفريتُ داخل جاينت، ما دام قد اتبع، براغماتياً، الأمرَ الذي أطلقه ملكُ العفاريت: "أيّها العفريت، تجاه نفسكَ كُنْ- وكفى!" عوضاً عن الشّعار الإنساني: "أيّها الإنسان، تجاه نفسك، كن حقيقياً!". ولأنّ التمرّد الإغريقي ضدّ الأتراك كان قد بدأ، بثبات عفريتي، يقلبُ بيير البطولةَ البايرونيةَ رأساً على عَقِب، ويعقدُ العزمَ على تمويل الأتراك. وحين يفرّ أتباعه بيخته المدجّج ذهباً، ثم ينفجر بهم، يمتدح بيير الله، بينما يرثي حقيقةَ أنّ العناية الإلهية تكاد لا تؤجّلُ شيئاً.

يتّضحُ أنّ بطل الفصول الثلاثة الأولى هو البطل-الوغد أكثر فأكثر، لكنّه أكثر تهكّماً، لأنّ مغامراته المؤسفة، والمنحوسة، تلامسُ، دلالياً، وتراً كونياً في الفانتازيا الإنسانية. ولأنه ما يزال يعرف، نوعاً ما، أنّه منتخب، يتسلّق الوغد بيير شجرةً، حيث نراه يحاربُ قروداً يتّضح أنّها مجموعة من العفاريت. وبحيويّته المعتادة، يتسكّع مرّة أخرى عبر الصّحراء، ويتأمّل كيفية تحسينها. نرى فجاةً أنّ بيير هو صلة الوصل بين فاوست لغوته وبولدي بلوم لجويس، وكل منهما يحلمُ بفلك جديد، مستعاداً من الطبيعة المحطّمة. ويلخّص بيير جاينت مملكةَ فاوست على شاطئ البحر، واسمها جينتايانا، ومدينة بولدي، بلومو ساليم الجديدة، في نوفا هيبرتينا:

"في لُجّة بحري، فوق واحةٍ غنّاء،

سوف أعيدُ إنتاجَ العِرْق النوردي.

دمُ رجلِ الوديان ملكيٌ تقريباً،

ممرّات عربية ستتكفّل بالبقية.

داخل تجويف، فوق شاطئ متدرّج،

سوف أشيّدُ بيروبوليس، عاصمتي.

العالمُ قديمُ الطّراز! العصور تنادي الآن،

من أجل جينتايانا، أرضي العذراء!".

يخلطُ إبسن الهزلَ، بالفانتازيا، بالعاطفة التوّاقة، حين يصرخُ بيير مطالباً بحملة ضدّ الموت، وهذه توطئة للرّحلة الرائعة في الفصل الخامس. يُحضِرُ القدرُ (وإبسن) الفرسَ المسروقة إلى بيير، مع حبال تعودُ إلى إمبراطور المغرب. وبكل فخامة يرتدي ملابسه، ويعتلي صهوة حصانه، ويصبحُ نبيّاً، محاطاً بفتيات راقصات، تقودهنّ أنيتارا، المطربة الجذّابة التي تمجّد الذّات الجاينتية. يلبّي بيير، كنبيّ، جميعَ رغباته تقريباً، لكنّه يجنح إلى الابتذال حين يُنشِدُ رغبات أكثر أرضية مع اللّعوب أنيتارا، التي تهرب بالحصان، وثروة النبي، من دون أن تُسعد المسكين بيير على الإطلاق. ونحبّ بيير أكثر لتعافيه السّريع من الإهانة الإيروتيكية الأخيرة:

"أن تحاولَ قتلَ الوقتِ بالوثبِ والرّقصِ

أن تحاربَ التيار بالتأنّق والتزركش!

أن تعزفَ ارتجالاً على العود،

وتعتقد بأنّ الحبّ حقيقة،

ثم ينتهي أمرك مثل دجاجة- مقتلعاً.

هذا سلوكٌ يدُعى جنون النبوءة-

مقتلعاً! آه، ياربّ، لقد اقتُلِعتُ تماماً!".

وبعد انتهاء حياته المهنية، يعقد بيير العزم على أن يكون تاريخانياً قديماً، وكاشطاً لرغوة التاريخ. وكفيكو جديد، ينشدُ "ناتجَ الماضي"، ويذهبُ إلى مصر ليسمعَ تمثالَ ميمنون مرحّباً ببزوغ الشّمس. إنّ هاجس بيير هو محاكاة فاوست في "الجزء الثاني" من قصيدة غوته، التي تستحوذُ على الفصلين الرابع والخامس. وعوضاً عن ترميم غوته الخارق للنسق الكلاسيكي، حيث فاوست هو عاشق هيلين، نحصل على بيير كسائح نرويجي، يكتب في دفتر ملاحظاته:

"غنّى التمثالُ. سمع ألحاناً محدّدةً،

لكنه لم يستطع أن يتكهّن ماذا تعني.

هلوسةٌ، بشكل واضح.
لا شيءَ آخر يستحقّ الملاحظةَ اليوم".

عوضاً عن حمل بيير إلى الهاوية الخلفية المظلمة، للتاريخ الكلاسيكي، يذكّره ميمنون بملك العفاريت فقط. وما كان ينبغي أن يكون مواجهة أكثر تأثيراً مع أبي الهول العظيم في الجيزة، ثانيةً، يفشل كتاريخ عالمي حيث يبدو لبيير مجرّد مواجهة أخرى مع العظيم بويغ. الجواب الأوديبي عن لغز "ما هو الإنسان؟" لا يقدّمه بيير ولكن بيغريفينفيلدت، رئيس دار المجانين في القاهرة، الذي يزور أيضاً أبا الهول بحثاً عن الفهم (وهذا ما يعني حرفياً اسم بيغريفينفيلدت). وينتهي البحث حين يعلن بيغريفينفيلدت بيير إمبراطوراً للمفسّرين، وهو الذي فكّ لغز الحياة، من خلال وصف أبي الهول العفريتي بالقول، "إنّه نفسه". يحتار بيير، لكنه لا يفقد الإرادة، ويجد نفسه في نادي الباحث أو دار المجانين، حيث بيغريفينفيلدت يُحكم القفل على الحرّاس داخل قفص، ويطلقُ سراحَ النزلاء، معلناً بياناً رفيعاً مناهضاً لهيغل: "العقلُ المطلقُ/ مات اللّيلةَ الماضيةَ، في السّاعة الحادية عشرة".

إنّ العقل ميت، ويحلّ بيير المصدوم مكانه، ويتلقّى الثناء المخبول من هوهو، المصلح اللغوي، ومن الفلاّح الذي يحمل مومياء الملك آبيس على ظهره، والأفضل من هذا وذاك، من حسين، وزير الحكومة، الذي يعيشُ وهماً بأنه قلم. هذه الشخصيات هي، بالنسبة إلى إبسن، شخصيات هجائية، سياسية لاذعة، ومعاصرة، لكنّها تعيشُ الآن في جنونها الملهِم. يرسلُ بيير هوهو في مهمّة تأويل القرود المغربية التي كان قد تصارع معها سابقاً، ويصدر التعليمات للفلاّح بشنق نفسه، من أجل أن يصبحَ مثل الملك آبيس. حين تتّضح قضية هوهو، بشكل محبّب، يصاب بيير بالذّعر جرّاء الانتحار الفعلي للفلاّح، والانتحار الثاني لحسين، الرّجل القلم، كان أكثر من المتوقّع، وتسبّب بإصابة بيير بالإغماء. وفي ذروة تجمعُ الغرابةَ والرّفعة معاً يتوّج بيغريفينفيلدت بيير، الغائب عن الوعي، بتاجٍ من القشّ، والجميع يبتهل لإمبراطور الذّات مع نهاية الفصل الرّابع.

لا أستطيع استحضار مسرحية من القرن العشرين تعادل الفصل الرابع من "بيير جاينت" كبعث لتقليد أريستوفان و"فاوست، الجزء الثاني". ولا تنضبُ حيويةُ إبسن وهو يبحرُ من إبداعٍ مثير إلى آخر. وبغضّ النظر عمّا يمكن أن يمثّله بيير، قد نرتكب خطأً بحقّه حين نستحضر التنظيرَ الأخلاقي الأوغسطي، مثلما فعل البعض من أفضل نقّاد إبسن. إنّ إبسن عقربٌ أكثر منه منظّراً أخلاقياً، وفي هذه المسرحية يبدو "دينوسياً" أكثر مما كنا قد فهمنا. ربّما كان إريك بنتلي قاسياً، قليلاً، على بيير، بل أقسى من إبسن:

"بيير جاينت مسرحية مضادّة لفاوست. إنها تُظهر الجانبَ الآخر من المسعى الفاوستي، المسعى الحديث باتجاه حياة المهنة، وما تحمله من إرهاصات شاسعة. في جرأته المرحة، وذاتيّته المغامرة، وفِسقه المحبّب، فإنّ بيير جاينت هو دون كيخوته، المغامرة الحرّة، ويجب أن يكون القدّيس الوصيّ للجمعية القومية للمصنّعين".

كان بيير، في مرحلة من مراحله، لصّاً نبيلاً حقاً، لكنّه بالتأكيد يتحلّى بحيوية فائقة، وقدرة على التبدّل، لا تخوّله الانصياع لأيّ دور، وتمثّله لذاته ينتجُ نزاهةً براغماتيةً. إنّ بيير هو عبقري المسرحية، المسرحية المجنونة والعفريتية بامتياز. إبسن، مثل سرفانتس وشكسبير، ليس مهتمّاً بسقوط الإنسان. والحالة العفريتية ليست تمرّداً ضدّ الله، حتّى عندما تعبّر عن نفسها في الناس، وليس العفاريت. إنّ الفصل الرابع من "بيير جاينت" مناهض للمسيحية، ويمثّل أيضاً مناهضة للهيغلية، فالعقل المطلق والرّوحانية المطلقة يموتان معاً في منتصف اللّيل، في حين أنّ بيير المدمّى يستمرّ في العيش.

ومهما تكن طبيعة تفكير نقّاد إبسن فإنّه لا يعتبر بيير فاشلاً أو إنساناً أجوف. إنّ "فاوست، الجزء الثاني" هي قصيدة درامية حتى أعظم من "بيير جاينت"، ولكنّ بيير، على نقيض فاوست، هو التجسيد المظفّر للشّخصية. وما يثمّنه إبسن في بيير هو ما يجب أن نثمّنه: الغرائبي الذي يرفض أن يذوب أو يتلاشى في المختزل والبدهي، وهو يمثّل بؤرة الصراع في الفصل الخامس من

المسرحية. وأنا أنشقّ بقوّة عن وجهة نظر يؤمن بها عديدون، عبر عنها، بشكل أكثر حزماً، مايكل مير في كتابه "إبسن على المصنّف" عام 1985:

"سواء اعتبر المرء بيير ميتاً في دار المجانين أو خلال غرق السّفينة، فإنّ الفصل الخامس يمثّل بالتأكيد إمّا كشفاً لحياته الماضية في عقله أثناء لحظة الموت أو (وربّما هذا هو الشيء نفسه) تسكّع روحه في جبل المطهر".

على أنّ بيير، الذي أبدعه إبسن لا يموت، لا في دار المجانين، ولا خلال غرق السفينة؛ إنّه ما يزال حيّاً حين تُسدل السّتارة الأخيرة. وبيير، مثل أوديسيوس وسانشو بانزا، وعلى نقيض دون كيخوته وفولستاف وفاوست، يملك القدرة على النجاة، كما يليق بسلف ليوبولد بلوم أن يكون. يدفن إبسن براند بكل حبور، تحت جرفٍ ثلجي، لكنه لا يستطيع أن يتحمّل قتل بيير جاينت. إنّ العفاريت العظيمة، هيدا غابلر، وسولنس وروبيك، يجب أن تموت جميعاً؛ أمّا العفريت بيير، الذي يمثّل دلالة إبسن على الحياة، فيجب أن يعيش. والفصل الخامس برمّته هو رفض للموت غرقاً، أو الانصهار من خلال معاناة التطهّر. ليس من أجل بيير جاينت ذاك التحليقُ الفاوستي باتجاه فلك ملائكي، نسائي: عوضاً عنه، يقدّم إبسن عودة إلى المرأة التي تصبح أُمّاً وعروساً مؤجّلة.

النقّاد والمخرجون يجب أن لا يخشوا كون هذا الأمر ميلودرامياً أو عاطفياً، فهذه صرخة الغضب الأخيرة لإبسن في دراما مثيرة بلا نهاية. لم تستطع العفاريت تدمير بيير لأنّ لديه نسوة يساندنه، ويُحبَطُ المسافر الغريب مع صانع الزرّ بالأحجية البايرونية والغوتية ذاتها. لقد جعل إبسن علاقة بيير بوالدته، آسّي، وسولفيغ القدّيسة، غامضةً عن عمد، بما أنّنا لن نتذكّر، على الأرجح، مغامرات البطل الإيروتيكية، بشقّيها الإنساني والعفريتي. والعنصر الجامع هو الزّخم، الذي يُسامِح إبسن بسببه بيير على كلّ شيء.

يضفي الفصل الخامس ظلاميةً على بيير بعد أن أعطاه أكثر لحظاته بشاعةً في المسرحية. إنّ جزءاً من غرابة "بيير جاينت" الدائمة، تكمن في حقيقة كونها ثلاثية مسرحية، وليست عملاً مفرداً. إنّ بيير، ابن العشرين عاماً، في الفصول

الثلاثة الأولى، مثال للبطل الحيوي، قوي بما يكفي ليكون جزئياً عفريتاً في طاقاته ورغباته. وبيير، في منتصف العمر، وخلال الفصل الرابع، ساخر ناضج من جهة، وشيطان وغد من جهة أخرى، ومغامراته الفانتازية لا تستقرّ دائماً ضمن الحدود الطبيعية. ويهيمن الخارقُ على الفصل الأخير، حيث يبدو بيير العجوز، على حساب حسّ السّخرية لديه، أكثر نتانةً وأكثر غنىً من قبل، في آن واحد. وبرغم أنّ "بيير جاينت" هي من أكثر أعمال إبسن أصالةً، وأقلّها شكسبيريةً، فإنّ هذا التطور المزدوج في شخصية بيير يوازي حظوظ فولستاف ما إن يلفظ الجزء الثاني من "هنري الرّابع" أنفاسه الأخيرة.

إنّ العودة إلى البحر وإلى وديان الجبال في النرويج متعلّقة جزئياً، وليس كلّياً، بالمناخ المتبدّل للفصل الأخير. والشيخوخة- شيخوخة بيير أو، تالياً، إبسن- تشيعُ سوداوية في الكون، حيث الموت خاطر مستمرّ. مثل غوته، في "فاوست، الجزء الثاني"، (التي يدين لها بالكثير)، يمتلك إبسن رؤيا نخبوية صريحة للخلود. والعدد الأكبر من الأرواح يذوب وينصهر في صندوق عام، تتلقّى منه الحياةُ روحَها، بينما تسترجع الأرواح المبدعة العظيمة فردانيتها بعد الموت. هذا المفهوم يعود إلى بترارك، لكنّ غوته وإبسن يقومان بإحيائه، من خلال قلب دلالته إلى خاصيّة أدبية. ويصبحُ السؤال إذاً: ما هي العظمة التي يمتلكها بيير جاينت، الآن بعد أن بلغ أكثر لحظاته توحّشاً، وتبرّر إخفاء المسافر الغريب وصانع الزر؟ أن يقوم غريتشن (وغوته) بإنقاذ فاوست، فهذا شيء، ولكن لماذا بدا الأمر أكثر إقناعاً حين تقوم سولفيغ (وإبسن) بإنقاذ بيير جاينت؟

لا يجعل إبسن هذه المعضلة سهلة بالنسبة إلينا، وهذا يُحسَبُ له، درامياً. ويبدو بيير، للمرّة الأولى، غير مريح ونحن نقابله، إلاّ إذا كان أحدنا مثل المسافر الغريب والرّهيب الذي يطالب بجثّة بيير هديةً لغايات تتعلّقُ ببحوثه البغيضة، والذي يُطلِقُ مواساته الشّهيرة للبطل: "لا أحد يموتُ في منتصف الطّريق إلى الفصل الأخير". لكن خلال الثلثين الأوّلين من الفصل الأخير يلتقي بيير صانع الزر، الذي يصوغُ بقيةَ المسرحية. هذا الدَين في عنق إبسن تجاه غوته شرحه بمهارة أ. إي. زكّر عام 1942، الذي قارن شخصية صانع الزر

بمفيستوفوليس، وكان على حقّ. إنّ القدرة الإبداعية لإبسن تضاهي قدرة غوته، في السّخرية الجنائزية والهجائية، بل تمتلك قوّة إضافية، مردّها مسٌّ رافق إبسن طوال حياته ويعود إلى أيام الطفولة. في صباه كان إبسن قد استخدم مغرفةً في لعبة صناعة الأزرار، تماماً كإشارة آسّي الذي يقول في بداية المسرحية إنّ بيير الطفل فعل الشّيء ذاته. وحين يقول صانع الزر لبيير: "إنك تعرف المهنة"، فإنّما يلامسُ الينبوع، حيث امتزج الخوف بالانبهار. والاستعارة الموظّفة هنا توراتية واستشرافية، في آن، وتوحي بالتطهّر وليس العقاب، رغم أنّ مفردة "تطهّر"، وهذه هي المفارقة، تتألّفُ من خسران للذات، وهذا يشكّل رعباً خاصّاً بالنسبة إلى بيير (وإلى إبسن أيضاً).

"أيّها الصديق، إنه وقتُ الانصهار،" هي الملاحظة الملتوية التي يوجّهها صانع الزر إلى بيير، وجزء من سحر شخصية الصّانع يكمنُ في صبره، واستعداده لأن يُؤجَّل إلى منعطفات جديدة. يعرف أنّ بيير سوف يواجه ملك العفاريت المخلوع والمرهق قبل تلك النزهة، وسوف يسمع ثانيةً تلك الكلمة الشيطانية: "كفى". وجملة، "أيها العفريت، لذاتك كن كافياً"، تتبلور براغماتياً في عبارة "أيها الصّديق، إنه وقت الانصهار". خلال لقائهما الثاني، يأخذ الحوار بين بيير وصانع الزر منعطفاً جديداً، يميل نقّاد إبسن إلى إضفاء رؤيا مسيحية عليه. يسأل بيير، وهو يعاني تشويشاً صادقاً، ماذا يعني أن "تكون نفسك،" ويجيب صانع الزر بمفارقة سهلة جداً "أن تكون نفسك يعني أن تذبحَ نفسك".

ولكن لماذا علينا أنّ نخمّن أنّ صانع الزر يتحدّث باسم إبسن، أو حتى باسم المسرحية؟ لا يوجد أيّ بطل لدى إبسن يحقّق ذاتيته من خلال الانتحار، بمن فيهم روبيك، في نهاية "حين نصحو كموتى" وهيدا غابلر. ولا يوجد فنان أدبي أقلّ اهتماماً بذبح نفسه من إبسن، وأظنّ أن النقطة التي يثيرها صانع الزر هي أنه من الحكمة له أن يقبل التأجيل الأبدي. إذاً كيف يمكن صهر بيير جاينت في النسق العام؟ يخشى بيير كثيراً أن يلاقي نهايةً غير متوقّعة، حتى أنه ينذر نفسه لشخصية طريفة تُدعى "النحيل"، وهي نسخة إبسن عن مفيستوفوليس، لكنّ "النحيل" يظنّ أن بيير لا يستحقّ اللّعنة، أو على الأقلّ أن يكون مجهولاً. إنّ بيير

جاينت الذائع الصّيت، والإمبراطور الدونكيخوتي لذاته، قضية أخرى تماماً، ويتوارى "النحيلُ" باتجاه الجنوب، منشغلاً في بحثه، بعد أنّ ضلّله بيير المتخفّي.

الانفصال المتزايد بين بيير الواقعي وبيير الأسطوري يبدأ كأنّه المركز النهائي للمسرحية. للمرّة الثالثة يستسلم صانع الزرّ، وقدوم سولفيغ، التي تذكّر ببياترس وغريتشن معاً، يحوّلُ الوضعَ جذرياً. مع ذلك، تنتهي المسرحية بترنيمة صوتية متناوبة، يشترك فيها صانع الزر مع سولفيغ، حيث يحاول كلّ منهما محو الآخر. يَعِد صانع الزر بلقاء في نهاية تقاطع الطرق، بينما تعانق سولفيغ بيير، واعدةً بارتدادات أبدية. ولا يوجد سبب قوي في ربط إبسن بمباركة أي من هذين الوعدين. بالنسبة إليه، وإلينا، تختتمُ المسرحية بمفارقة ساخرة، بمعنى، أنّها تنتهي باللاّمعنى. لم يُحكم على بيير، كما أنه لم يُخلّص، من انصهارٍ نهائي. والبديل هو أن ينام ويحلم. بالتأكيد، لن يكون هذا كافياً بذاته ولذاته، وكان يمكن أن يعثر على التطهّر، ولكن هل سيكون ذاته حين ينامُ في حضن سولفيغ؟

إنّ مسرحية "بيير جاينت" أطول من مسرحية "هاملت" غير المجزوءة، بحوالى خمس مئة بيت، رغم أنها تبدو قصيرة، بالمقارنة مع "فاوست". ومن الواضح أنّ "بيير جاينت" هي بمثابة نسخة إبسن من "هاملت" و"فاوست"، وهي المسرحية أو القصيدة الدرامية التي ينكشف فيها المدى الكامل للمخيّلة. وإذ تصلح "براند" كتوطئة لها، و"إمبراطور" كخاتمة ضخمة لها، فإنّ "بيير جاينت" هي مركز إبسن، وتحوي كلّ ما يملك، أي كلّ شيء اختزنه لمصلحة مسرحياته النثرية في مرحلته الكبرى المفترضة. إنّ قابلية "بيير جاينت" للانضمام إلى التقليد متطابقة تماماً، بالنسبة إليّ، مع خاصّيتها العفريتية، رغم أنّ أفضل مسرحياته النثرية، وهي "هيدا غابلر"، هي الأكثر عفريتيةً.

أن نعود إلى عفريتية إبسن هو أن نعود إلى إبسن المسرحي، لأنّ الجوهر الحقيقي للظاهرة الإبسنية هي العفريت. ومهما يكن تفسيره في الفلكلور النوردي الشمالي، فإنّ العفريت في مسرح إبسن هو رمز أصالته الخاصّة، وتوقيع روحه. لقد عنت العفاريت كثيراً لإبسن، لأنه من الصعب جداً تمييزها من البشر، وهذه

صعوبة بشّر بها إبسن في مسرحياته الأخيرة. والصعوبة، على الأقل بالنسبة إلى إبسن، ليست قضية أخلاقية ولا دينية. هل براند عفريت؟ السؤال مضجر، لكنه ليس عديم المعنى تماماً، ولا يبقى مضجراً حين نسأله بخصوص هيلدي وانغل، وربيكا ويست، وهيدا غابلر، وسولنس، وروبيك، من بين آخرين.

العفريتية، بالنسبة إلى إبسن، هي مسألة خرائطية نفسية. الشيطاني يمثّل صنفاً بذاته بالنسبة إلى غوته، لكنّه لا يتغلغلُ في كلّ شيء. مع إبسن، لا توجد حدود، ولاندري تماماً من هو إنسيٌ ومن هو ملوّث بالجنّ النوردية. نميل، على كل حال، إلى أن نكون أكثر اهتماماً حين تكون الشخصيات ممسوسة بالعفاريت. وتصبح الصيغة، بالتالي، لدى إبسن، أقرب إلى المبدأ الخفيّ بأن الدرامي هو الاسم الآخر للخارق للطبيعة. هذا يختلف كلياً عن صورة إبسن المفترضة، لكنّ إبسن الحقيقي، ككاتب مسرحي، يشبه عفريته الذي يشبه الأفعى، بويغ العظيم. وهذا يجب أن يلقّننا درساً، على الأقل، بأن نتوقّف عن تسمية بيير جاينت بالضعيف أخلاقياً، أو الجبان الذي يبحث عن الحلول الوسط، والذات غير المتحقّقة. إنه عفريتٌ حدوديٌّ، ساحر وحيوي، تماماً مثل إبسن. لقد أكّد إريك بنتلي، منذ وقت طويل، أنّ إبسن، في أعماله الأخيرة، واقعي في الخارج، فانتازي باذخ في الداخل. لقد كان بنتلي، على صواب، بالطبع: في "براند" و"بيير جاينت" و"هيدا غابلر"، لا يمكن التمييز بين الدّاخل والخارج، ولا نجد أمامنا سوى تخوم سرابية، وأصوات غامضة، تتفوّق على جميع المسرحيات التي جاءت بعدها.



# القسم الرابع

# العصر الفوضوي

-16-

# فرويد:

## قراءة شكسبيرية

لكلّ ناقد أو ناقدة (أو يجب أن يكون) دعابة مفضّلة. دعابتي هي مقارنة "النقد الأدبي الفرويدي" بالإمبراطورية الرّومانية المقدّسة: ليست مقدّسة، ولا رومانية، ولا إمبراطورية؛ ليس فرويدياً، ولا أدبياً، ولا نقداً. يتحمّل فرويد جزءاً فقط من اللّوم، نتيجة الاختزالية التي وقع فيها أتباعه الأنغلو-أميركيون، ولا يجب أن يتحمّل مسؤولية اللّغويين النفسانيين، الفرنسيين والهيدغريين، من أتباع جاك لاكان وصحبه. وسواء أكنتَ تعتقد بأنّ اللاّوعي هو محرّك داخلي انفجاري، (فرويديون أميركيون) أم بنية فونيمات (فرويديون فرنسيون)، أم استعارة قديمة (كما أرى أنا) فإنك لن تؤوّلَ شكسبير بطريقة أكثر فائدةً، بإسقاط الخريطة إن الفرويدية للعقل أو نظامه التحليلي، على المسرحيات. المقاربة الفرويدية لشكسبير غير وافية، مثلها مثل المقاربة التي يقوم بها أتباع فوكو (تاريخاني جديد)، والمنهج الماركسي والنسوي، أو المقاربات الأخلاقية والمسيحية القديمة للمسرحيات، من خلال عدسات أيديولوجية.

طوال سنوات عديدة، درّستُ فرويد على أنّه، جوهرياً، ليس سوى شكسبير منثورٍ: رؤيا فرويد للسّيكولوجيا الإنسانية مشتقّة- ليس بشكل لاواعٍ- من قراءاته للمسرحيات. لقد قرأ مؤسّس علم النفس شكسبير بالإنكليزية طوال حياته، وأدرك أنّ شكسبير هو أعظم الكتّاب. واستحوذ شكسبير على فرويد، مثلما استحوذ علينا جميعاً. وقد وجدَ فرويد نفسَه عن عمد أحياناً، ومن دون قصد أحياناً أخرى، يستشهد بشكسبير (أو يسيء الاستشهاد به) في أحاديثه، وكتابة الرّسائل، مبتكراً أدباً خاصّاً بعلم النّفس. لا أعتقد أنه من باب الدقّة القول إنّ فرويد أحبّ شكسبير، مثلما أحبّ غوته وميلتون. حتى توصيفه بالمتأرجح حيال شكسبير يبدو لي مثاراً للشكّ. لم يحبّ فرويد الكتاب المقدّس، ولم يُظهِر أيّ

تذبذب حياله، وشكسبير، حتّى أكثر من الكتاب المقدّس، أضحى السلطة الخفية على فرويد، والأب الذي لا يريد الاعتراف به.

واعياً، أو لاواعياً، كان فرويد، في مستوىً ما، يربطُ، على نحوٍ غريب، بين شكسبير وموسى، كما في مقالته عن موسى بحسب مايكل أنجلو. هذا التأمّل الفذّ في منحوتة مايكل أنجلو نُشر عام 1914، باسم مجهول، في مجلة علم النفس "أيماغو"، وكأنّ فرويد كان يريد التنصّل منه، حتى عندما أعلم به تلامذتَه. يبدأ بالتعليق على الأثر المحيّر والمقلق لبعض الروائع الفنّية، في الأدب، وفي النحت، وقبل أن يذكر منحوتة أنجلو، يتحدّث عن "هاملت" كمعضلة استطاع علم النفس أن يحلّها. وثمة دوغمائية، غير جذّابة، تسري في تضاعيف المقال، يحميها عدمُ معرفةِ كاتبها:

"دعونا نتأمّل رائعة شكسبير "هاملت"، وهي مسرحية عمرها ثلاثة قرون الآن. لقد تابعتُ أدبَ علم النفس عن كثب، وأقبلُ مقولتَه بأنّنا إذا أرجعنا مادّةَ المسرحية إلى ثيمة أوديب، فإنّ لغزَ تأثيرِها سيتّضحُ أخيراً. ولكن قبل أن يتمّ ذلك، كم هي مختلفة ومتضاربة محاولات التأويل، ومتنوّعة هي الآراء حول شخصية البطل، وخطّة الكاتب! هل يستجدي شكسبير تعاطفَنا باسمِ رجلٍ مريض، أم شخصٍ ضعيفٍ أخلاقياً، أم مثاليّ لا يستطيع العيش في العالم الحقيقي؟ ألا تتركنا هذه الآراء في البرودة- برودة لا تفعل شيئاً لتشرح أثر المسرحية، بل توقعُنا في شركِ أفكارِها، وبهاءِ لغتها. مع ذلك، ألا تكشف هذه المحاولات عن حقيقة أنّنا نشعرُ بالحاجة إلى اكتشاف مكمن قوّتها، وهذا يتجاوزُ كلّ هذه الآراء؟".

بدلاً من أن أجادل في هذا الرأي، أفضّل أن أسأل لماذا اختار فرويد أن يربطَ "هاملت" بمنحوتة موسى، لمايكل أنجلو؟ وجه الغرابة هنا هو أنّ فرويد أكثر إيحاءً وتخيّلاً في تفسيره لتمثال المرمر من نظرته الاختزالية لأكثر شخصيات شكسبير تعقيداً، واعتبارها ضحية لهوس أوديبي. ربما كان التماهي مع موسى قد نشّط مخيّلة فرويد، لكنني أميل إلى القول بأنّ شكسبير أثار قلقاً كبيراً لدى

فرويد، بينما لم يحرّك فيه مايكل أنجلو ساكناً. ومن الطبيعي أن يربط فرويد، بشكل غير مباشر، بين شكسبير وموسى، بطريقة مقلقة، فكلا الرجلين ليسا كما يبدوان، وفرويد رفض قبول أي توصيف تقليدي لأيّ منهما. في مرحلة فرويد الأخيرة، استبدل كتاب "موسى والتوحيد" نبيَّ الله العبراني للكتاب المقدّس بالنبي المصري، بينما أُعطي شكسبير وجودَه التاريخي كممثّل، وليس ككاتب.

ذهب فرويد إلى موته، وهو يؤكّد أنّ موسى مصري، وإيرل (حاكم) أكسفورد، هو الذي كتب تلك المسرحيات والقصائد التي تُعزى خطأً إلى شكسبير. إنّ الفكرة الأخيرة، التي ابتدعها ثوماس لوني في كتابه "شكسبير مُشَخّصاً"، عام 1921، هي أكثر جنوناً من سابقتها. وقد تحوّلت فرضية لوني حقيقة فرويدية في غضون بضع سنوات، وظلّ يؤكّد عليها في أعماله الأخيرة، وبخاصة في الكتاب الذي نُشر بعد وفاته بعنوان "مخطّط تمهيدي لعلم النفس". ولكن، بالطبع، لا شيء يعادل فكرة لوني: إدوارد ذي فير، الحاكم السابع عشر لأكسفورد، ولِد عام 1550، وتوفي عام 1604. كان ميتاً، إذاً، حتى قبل تأليف "الملك لير"، و"ماكبث" و"أنطوني وكليوباترا"، ومسرحيات الرّومانس الأخيرة لشكسبير. أن تكون من أتباع ثوماس لوني عليك أن تبدأ بالقول إنّ هذه المسرحيات تُركت في شكل مخطوطات بعد وفاة أكسفورد، ومن ثمّ تنطلق من هناك. كيف يمكن لفرويد، أفضل عقل على الأرجح في عصرنا، أن يسقط في مغالطة كهذه؟

رغبةُ فرويد في أن لا يكون شكسبيرُ شكسبيراً أخذت أشكالاً متنوّعة، قبل اكتشافه السعيد لفرضية لوني. يشعرُ المرءُ أنّ فرويد منفتح على أي اقتراح يمكن أن يشير إلى أنّ ابن صانع القفّازات من سترافورد هو مدّعٍ فحسب. يخبرنا إرنست جونز، كاتب سيرة فرويد، بأنّ مينيرت، الذي علّم فرويد الشّاب أقسام الدماغ، كان يؤمن بنظرية تقول إنّ السير فرانسيس بيكون هو الذي كتَبَ شكسبير. وبالرغم من إعجابه بمينيرت، فقد أحجم فرويد عن اعتناق مذهب بيكون، ولكن لسبب وجيه: إنجاز بيكون المعرفي، مضافاً إليه تميّز شكسبير، سوف يعطياننا مؤلّفاً "يمتلك أكثر العقول قوّةً في العالم".

رافضاً أطروحة بيكون، راح فرويد يلتقط كلّ فكرة غريبة تُشاع حول شكسبير أو ضدّه، بما فيها اقتراح أحد الأساتذة الطليان بأنّ الاسم هو نسخة أخرى من جاك بيير! لو قام أحدٌ بالكشف عن الهوية الحقيقية للممثل من سترافورد لشعر أنّ فرويد يستجيب لذلك. حين وقعت يده على كتاب لوني في عام 1923، ابتلعه من دون أثر للشكّ. لم يكن مهمّاً أنّ إيرل أكسفورد كان ميتاً قبل كتابة "الملك لير"، بل ما هو مهمّ أكثر هو أنّ أكسفورد، مثل لير، كانت لديه بنات ثلاث. وأصدقاء أكسفورد هم الذين أنهوا مسرحياته بالنيابة عنه، بعد وفاته، وعلى أي حال، فالممثل من سترافورد كانت لديه ابنتان فقط. ما الذي كان يدور في عقل فرويد، العميق والقوي، الذي أعطى تلك المغالطات الحرفية أهميةً قصوى؟ إنّ عقدة أوديب، التي فُرضت على هاملت، قبل عقود، من قِبَل فرويد أضحت الآن عقدة أكسفورد. ومثل مؤلِّف "هاملت"، فقد أكسفورد والده ولمّا يزل صبياً، وانفصل عن والدته، التي تزوّجت ثانيةً. ولن ينفع أن تقول لفرويد إنّ تلك الممارسة كانت شائعة بين أفراد الطبقة العليا للأرستقراطيين الإليزابثيين، فقد كان يريدُ (بل يحتاج) لشاعر "هاملت" و"لير" و"ماكبث"، أن يكون نبيلاً ثرياً ومقتدراً.

إذا كان فرويد مديناً بالكثير لشكسبير، كما أطرح هنا، فكيف يمكن أن يكون العبء أقلّ لو أنّ أكسفورد، وليس الممثّل الريفي، هو السلف؟ هل هي كبرياء اجتماعية ورثها فرويد من مناخات فيينا؟ أرجّح أنّ فرويد كان يريد، يائساً، أن يقرأ التراجيديات العظيمة بوصفها اعترافات لسيرة ذاتية. والممثل من سترافورد يصلح لأن يكون كاتباً لمسرحية "زوجات ويندسور السعيدات" وليس مبتكر التراجيديات الكبرى لمن هم من عِلية القوم: "هاملت"، "الملك لير"، "ماكبث"، "عطيل". في رسالة إلى صديقه القديم، أرنولد زفيغ (الثاني من نيسان/أبريل، 1937) اقترب فرويد من فقدان توازنه لعدم قدرته على حرف زفيغ المصدوم لمصلحة نظرية لوني:

"يبدو أنه لا يملك شيئاً يبرّرُ ادّعاءه، بينما يملك أكسفورد كلّ شيء. إذ من غير المعقول بالنسبة إليّ أن يكون شكسبير قد حصل على كلّ شيء من منبع ثانٍ: سوداوية هاملت، وجنون لير، وتحدّي ماكبث، وشخصية الليدي ماكبث، وغيرة عطيل، إلخ. إنّك تثير غيظي تقريباً حين تساندُ الفكرة".

**(ترجمها إرنست ل. فرويد)**

أقرأ هذه الكلمات، بالكثير من الذهول: هذا عقلٌ معقّد وقوي، وما زال في ذروة قواه، بل إنه في الحقيقة عقل عصرنا، مثلما كان مونتان عقلَ عصرِ شكسبير. عقل شكسبير، مثلما يعرف فرويد، ويرفض الاعتراف بذلك، هو عقل جميع العصور، والقرون الآتية لن تأتي بمثله قطّ. وفرويد، الذي لم يكن وعيه يفتقر إلى التخييل، يسمّي المخيّلة الشكسبيرية بأنّها أخذ الأشياء جميعاً "من منبع ثانٍ".

إنّ الدفاعية الفرويدية مرعبة. إنّها كمن يسعى جاهداً لأن يكون هاملت هو الذي كتب "هاملت"، ولير هو الذي كتب "لير"، وماكبث "ماكبث"، وعُطيل "عُطيل". والاستنتاج يمكن أن يشير إلى أنّ فرويد نفسه قد كتب نسخته من "هاملت" في كتابه "تفسير الأحلام" وكتب "لير" في كتابه "مقالات ثلاث في نظرية الجنس" وكتب "عُطيل" في "كبح، أعراض، أشكال القلق"، وكتب نسخته من "ماكبث" في كتابه "ما وراء مبدأ اللّذة". هذا "الرّجل من سترافورد" لا يمكن له أن يكون قد اخترع علم النفس الفرويدي، ولا إيرل أكسفورد، هذا النبيل، المتعالي، الصّعب المراس، يمكن أن يكون قد اخترعه أيضاً، بل ربّما عاشه فحسب، على نقيض الممثّل المتواضع.

إذا لم يكن المرءُ فرويدياً دينياً، فهذه هي القصّة العتيقة للتأثّر الأدبي وما يثيره من قلق. إنّ شكسبير هو مخترع التحليل النفسي، وفرويد هو من فكّ شيفرته. لكنّ القراءة الضالّة لأعمال شكسبير لم تكن كافيةً بالنسبة إلى فرويد، بل كان يجب فضح وإقصاء وإهانة السّلف المهدِد. لم يكن الممثل من سترافورد سوى مزوّر وسارق أدبي في أحسن أحواله. أما أكسفورد، هذا المجهول العظيم، فهو البطل التراجيدي الذي كان قادراً على أن يكتب ما كان قد عاناه. في علاقته بفرويد، ليس أكسفورد سوى "إليجاه" في علاقته بمسيح فرويد، أي مجرّد صارخ في بريّة النفس، يعلنُ للنبوءة قدومَ المفسّر الحقيقي. وموسى المصري في فانتازيا فرويد سوف يقتله اليهود، ليصبح بالتالي أباً طوطماً أكثر قوّةً مما كان عليه النبي الحيّ. يُحذَفُ شكسبير، في فانتازيا لوني، نهائياً، ويُستَبدل بالأرستقراطي العملاق، الأقلّ قوّة مما كان عليه الشّاعر المسرحي، الحيّ.

أنا أناقش هنا، بوضوح، فرويد ككاتب، والتحليل النفسي كأدب. هذا كتاب عن "التقليد الغربي"، الـذي كنّـا نسـمّيه، في زمـن أفضـل، الأدب التخييلـي، وعظَمَةُ فرويد ككاتب هو إنجازه الحقيقي. إنّ التحليل النفسي كعـلاج يحتضـر، وربما هو ميّت توّاً: أما بقاؤه في التقليد فينبغي أن ينحصر بما كتبه فرويد. يمكن للمرء أن يعترض بأنّ فرويد كان مفكّراً أصيلاً، أو مؤلّفاً قويّاً، وعلى هذا سوف أجيب بأنّ فرويد هو مفكّر أكثر أصالةً. لا يحتاج المرء إلى إضـافة مُنجز السير فرانسيس بيكون إلى منجز شكسبير من أجل أن يواجـه عـالم الـنفس الأكـبر في تاريخ العالم.

لا أقصد أنّ شكسبير كان مجرّد عالِم نفساني، بينما فرويد اخترع علم الـنفس العميق. لم يكن هاملت يعاني عقدة أوديب، لكنّ فرويد كان بالتأكيد يعاني عقدة هاملت، وربما كان التحليل النفسي برمّته عقدة شكسبيرية! وكتلميذ للتأثّر الأدبي لا أعرف كيف أبالغ في تقـدير تـأثير شكسـبير في فرويـد. وهـذا لا يختلـف في النوع، بل في الدرجة فقط، عن تأثير شكسـبير في غوتـه، وإبسـن، وجـويس، والعديد من الكتاب الآخرين ممن يشكّلون موضوعاً لهذا الكتاب. لكنّني أريدُ أن أذهبَ أبعدَ من ذلك: شكسبير أثّر في فرويد بالطريقة نفسها التي أثّر فيها إمرسون في ويتمان، ونحـن نتحـدّثُ عـن السـلف الأكـبر، تمامـاً مثلمـا نتحـدّثُ عـن وردزورث في علاقته بشلّلي، أو علاقة شللي بييتس، أو علاقة ييـتس بالشـعراء الأنغلو إيرلنديين من بعده، بمن فيهم الشّاعر الرّفيع شيموس هايني. لقد رأينا توّاً قلق فرويد في قضية شكسبير، ولولا أنّ لوني لم يكن موجـوداً علـى الإطـلاق، لكان فرويد قد اخترع لنفسه إيرل أكسفورد.

إنّ النقد الأدبي الفرويدي لشكسبير هو دعابة سماويـة، والنقـد الشكسـبيري لفرويد سيمرّ بمرحلة ولادة صعبة، لكنه سـوف يـأتي، بمـا أنّ فرويـد الكاتـب سوف يبقى بعد موت التحليل النفسي. والعودةُ إلى السّاحر تقنيةُ عـلاجٍ عالميـة قديمة، درسها الأنثروبولوجيون وعلماء الدّين، علـى نطـاق واسـع. لقـد سـبق السّحرُ التحليلَ النفسي، وسوف يسـتمرّ مـن بعـده، وهـو الشـكل الأنقـى مـن التحليل النفسي الديناميكي. وعمـلُ فرويـد، الـذي يـتلخّص في وصـفه لكلّيـة

الطبيعة الإنسانية، يتجاوز بكثير العلاج الفرويدي الآفل. وإذا كان ثمة من جوهر لفرويد، فيجب أن يوجد في رؤياه للحرب الأهلية داخل النفس. والتقسيم يفترضُ نظرة إلى كيفية تنظيم الشخصية، وعدد من الخرافات والاستعارات التي تجعلُ ذاك التنظيم ديناميكياً، (أو بتعبير أكثر أدبيةً، دراميًا). هذا المعمار الرّمزي الفرويدي يتضمّن الطاقة النفسية، والدّوافع، وآليات الدفاع. وبرغم أنّ فرويد، ككلّ مؤسّس، يمارس تحليلاً ذاتياً من أجل أن يكتشف أو يخترع دراما الذّات، فإنّه يحظّر علانيةً على جميع من يأتي بعده محاكاة زعيمهم.

تحليل الذّات الرئيسي هذا اعتمد، في وحدته، على نسق درامي، وجده فرويد حيث وجدت الرومنطيقية الأوروبية نسقَها عموماً، وتحديداً في شخصية هاملت. لقد سحب فرويد أوديب، كما أقترح، وألصقه بهاملت من أجل أن يغطّي دَيناً أمام شكسبير. والتشابهات التي يقيمها فرويد بين المسرحيتين التراجيديتين تمثّل قراءات قوية ضالّة، ولا يمكن الركون إليها عبر تحليل يتجنّبُ تركيزَ فرويد المفرط على ما يسمّيه عقدة أوديب. وعقدة هاملت قضية غنية جداً، بما أنه لا توجد شخصية أذكى منها في الأدب الغربي كلّه. ربّما كان أوديب، كما رسمه سوفوكليس، يعاني عقدة هاملت، (التي أعرّفها بالتفكير، ليس كثيراً، بل قليلاً، ولكن بمهارة، بيد أنّ هاملت، الرّجل القادم من سترافورد، لا يعاني البتة عقدة أوديب.

إنّ هاملت شكسبير يحبّ بالتأكيد ذكرى أبيه ويبجّلها، ويخفي تحفّظات لا بأس بها تجاه أمّه. ويرى فرويد أنّ هاملت يشتهي، بشكل لاواعٍ، والدتَه، ويضمر، سرّاً، أفكاراً إجرامية، تجاه والده، كتلك التي ترجمها، في الواقع، تجاه كلوديوس. لكنّ شكسبير أكثر عمقاً من هذا بكثير، وتراجيدياته الأوديبية هي "الملك لير" و"ماكبث"، ولكن ليس "هاملت". إنّ الملكة غيترود، التي حازت مؤخّراً دفاعات نسوية عدّة، لا تحتاج إلى من يعتذر عنها. إنها امرأة ذات حيوية جنسية واضحة، وقد ألهمت الملك هاملت بمشاعر الافتتان بالزّوجة، أولاً، ولاحقاً الملك كلوديوس. لا يكلّف فرويد نفسه عناء رؤية ذلك، لكنّ شكسبير حريص على أن يُظهِرَ أنّ الأمير هاملت كان طفلاً مُهمَلاً، على الأقلّ

من جانب أبيه. لا أحد في المسرحية، بمن فيهم هاملت والشبح، يخبرنا بأنّ الأب المسحور بزوجته، كان يحبّ ابنه. قاسياً في المعركة، مثل فورتينبراس، يبدو أنّ الملك المشاكس لم يكن لديه وقت للطفل، وسط متطلبات الدولة والحرب والشّهوة الزّوجية. ولذلك، حين يحرّض الشبح هاملت على الثأر، يصرخُ، "إذا كنتَ تحبّ أباك أبداً ..." لكنّه لا يقولُ شيئاً عن حبّه للأمير. بالمقابل، هاملت في مناجاته الذّاتية الأولى، يؤكّد على الهيام بين أبيه وأمه، لكنّه يستثني نفسه تماماً من هذا الاعتبار. وذكرياته عن الحبّ، في الأخذ والعطاء، تتركّز كلّياً على المسكين يوريك، مهرّج والده، الذي أخذَ مكان الأبوين المتيّمين:

"واحسرتاه، أيّها المسكين، يوريك! عرفته، يا هوريشيو، شخصاً لا حدودَ لهزله، يتحلّى بمخيّلة ممتازة. لقد حملني على ظهره آلاف المرّات، ولكن كم يبدو هذا مقيتاً الآن في مخيّلتي! أمعائي تتحرّكُ للذكرى. هنا هما الشّفتان المعلّقتان اللتّان لا أعرف كم مرةً قبّلتهما".

هاملت في المقبرة، في الفصل الخامس، بعيدٌ تقريباً عن كلّ ادّعاء، حتّى عندما يتجادل مع ليرتيس عن أيّهما أحبّ أوفيليا الميتة أكثر من الآخر. إنّ حزنَ مرثيتِه الباردة على يوريك كان يمكن أن يجعل فرويد يتأمّل في أنه لا توجد شفاهٌ أخرى- لا شفاه أوفيليا، ولا غيترود، ولا الملك هاملت- لا يعرف البطل كم مرّةً قبّلها. إنّ مفهوم فرويد لعقدة أوديب هو رائعة ما يسمّيه فرويد الحيرة العاطفية، التي يظنّ أنه كان أوّل من صاغها. كنت أقصيتُ عقدة أوديب باعتبارها لا تناسبُ هاملت، ولكن أين واجه فرويد حيرةً عاطفيةً ومعرفيةً في الأدب؟ أين واجهها إلاّ في هاملت، الشّخصية التي سخّر لها شكسبير عبقريتَه في تجسيد الحيرة؟ لقد علّمَ هاملت أوروبّا والعالم درسَ الحيرة، على مدى أربعة قرون تقريباً الآن، وفرويد ليس سوى قادم متأخّر بعد هاملت. لا يستحقّ فرويد، كمفسّر لهاملت، علامة النجاح، لكنّه كمعلّق على المشاغل الفرويدية يبزّ الجميع. في ما يلي نقطة الانطلاق في رسالة فرويد الشّهيرة (15 تشرين الأول/أكتوبر، 1897) إلى ويلهلم فليس:

"منذ ذلك الحين، قطعتُ شوطاً أطول، لكنّني لم أصل بعد إلى مكان راحةٍ حقيقي. إنّ النقاش في ما لم يكتمل بعد يحتاج إلى جهد، وسوف تبعدني كثيراً عن حقلي، وآمل أن تعذرني، وترضي نفسكَ بسماع أجزاء تكرّست نهائياً بالتأكيد. إذا استمرّ التحليل كما أتوقّع فسوف أدوّنه كلّه منهجياً، وأعرضُ النتائج أمامك. حتّى الآن لم أعثر على شيء جديد تماماً، باستثناء جميع التعقيدات التي اعتدتُها الآن. إنها ليست قضية سهلة. أن يكون المرُ صادقاً مع نفسه، لعمري، هذا تمرينٌ جيّد. فكرةٌ واحدةٌ لها قيمة عامّة خطرت لي. وجدتُ حبّ الأم، والغيرة من الأب لديّ أنا أيضاً، وأعتقد الآن أنها ظاهرة عامّة من الطفولة المبكّرة، وإن كانت لا تحدثُ دائماً في ذاك الوقت المبكّر عند الأطفال الذين أجبروا على أن يعانوا الهستريا. (الشيء ذاته "مع إضفاء نزعة رومنطيقية على الأصول" في حال المصابين بالبارانويا- أبطال ومؤسّسي أديان). إذا كانت هذه هي القضية، فإنّ القوة الآسرة لمسرحية "أوديب ملكاً"، وبرغم جميع الاعتراضات العقلانية تجاه القدر المحتوم الذي تفترضه القصّة، تصبح مفهومة، ويفهم المرء لماذا لاقت مسرحيات القدر المتأخّرة ذاك الفشل الذريع. إنّ مشاعرنا تنهض ضدّ أي قدر فردي اعتباطي، كالذي شوهد في "أهنفراو"، إلخ، لكنّ الخرافة الإغريقية تحكم قبضتها على هاجس يدركه كل واحد فينا، لأنه شعر بآثار منه في نفسه. كلّ فرد في الجمهور كان يوماً أوديباً ناشئاً في فانتازياه، وإشباع الحلم، متجلّياً في الواقع، يسبّب لكلّ منّا الانكفاء في رعب، وفقاً لمقياس الكبت الذي يفصل حالته الطفولية عن حالته الرّاهنة.

وخطرت فكرة في رأسي أنّ الشيء ذاتَه يمكن أن يكون غائراً في جذر "هاملت". أنا لا أشيرُ إلى نيّات شكسبير الواعية، لكنني أفترض أنه أُجبر على كتابتها بسبب حادثة حقيقية، لأنّ لاوعيه فهمَ هذا عن بطله. كيف يمكنُ للمرءِ أن يفسّر عبارة هاملت الهستيرية- "هكذا، يحيلنا الضميرُ جميعاً إلى جبناء"- وتردّده في الثأر لأبيه، بقتل عمّه، حين قام هو نفسه، وبشكل تلقائي، بإرسال اثنين من رجال الحاشية إلى حتفهما، وبالتخلّص من ليرتيس على جناح السّرعة؟ وهل ثمة أفضل من العذاب المستثار في داخله بفعل ذاكرة غامضة تشي بأنّه هو نفسه

فكّر في الفعل ذاتِهِ تجاه والده، بسبب هوىً عارم تجاه والدته- "إذا عاملتَ كلّ رجلٍ بما يستحقّ، فمن سيفلتُ من ضربات السّياط؟". إنّ ضميره هو شعوره اللاّواعي بالذّنب. أليست برودته الجنسية، أثناء الحديث إلى أوفيليا، ورفضه لغريزة إنجاب الأطفال، ونقله أخيراً الفعل من والده إلى أوفيليا، ظاهرة هستيرية نموذجية؟ ألم ينجح، أخيراً، وبشكلٍ فائق، مثل مرضاي الذين يعانون الهستيريا، في إيقاع العقاب بنفسه، ملاقياً حتف والده ذاته، بعد أن سُمّم من قبل الخصم نفسِه؟

(ترجمة إريك موسباتشر وجيمس ستراتشي)

السوءُ البارز للمقطع الثاني، حين نتناوله كقراءة لمسرحية "هاملت"، يجعلني أرمشُ وأجفلُ، لكنّ قوته الأدبية تتجاوز قراءته الضالّة الضعيفة لخصمٍ كان قد سمّم فرويد، وانتهى به المطاف مُسمِّماً نفسه. كم أنّ هاتين الفقرتين مختلفتان: "أوديب ملكاً" يُنظر إليها تجريدياً، ومن مسافة بعيدة جداً عن النصّ، في حين يُنظر إلى "هاملت" عن قرب، حيث تفيضُ التفاصيل والذكريات. والملاحظات عن "أوديب" يمكن أن تُقال عن أيّ عملٍ أدبي ينتهي نهاية مأساوية، ولا يوجد شيء محدّد بذاته يتعلّق بمسرحية سوفوكليس. لكنّ "هاملت" مسألة حميمة بالنسبة إلى فرويد: المسرحية تقرأه، وتسمح له بأن يحلّل نفسه، كهاملت آخر. ليس هاملت شخصاً هستيرياً، إلاّ في لحظات قصيرة، لكن فرويد له مجانينه، ومرضاه، وتماهى هاملت معهم. إنّ الأكثر متعةً هو أنّ فرويد يتمثّلُ هاملت وحيرته. والتماهي يستمرّ في كتاب الحلم لفرويد، مثلما أحبّ أن يسمّيه- (تفسير الأحلام)، عام 1900- حيث تبلورت، علانيةً، عقدة أوديب لأوّل مرّة، رغم أنّها لم تأخذ تلك التسمية حتى عام 1910.

مع مطلع العام 1900، كان فرويد قد تعلّم كيف يتستّر على دَينه الشكسبيري، وفي كتاب الحلم يقدّم وصفاً كاملاً (وإن كان جافّاً) لمسرحية "أوديب ملكاً" قبل أن يتّجه إلى هاملت الشّخص. أمامنا الأحجية المتمثلة بأن "هاملت" و"أوديب ملكاً" أضحتا همّ فرويد واهتمامه، ومع ذلك، لم يكن المصطلح الذي اختاره

هو "عقدة هاملت". قليلة هي الشخصيات في التاريخ الفكري التي استطاعت أن ترتقي إلى مستوى فرويد في إدخال مفاهيم موحية في وعينا. "بالطبع، هي عقدة أوديب، وجميعنا نعانيها"، نتعلّم أن نهمس، لكنها، في الحقيقة، عقدة هاملت، ووحدهم الكتّاب، والمبدعون الآخرون، يمتلكونها بالضّرورة.

لماذا لم يطلق عليها فرويد عقدة هاملت؟ أوديب، من دون معرفة، يقتل والدَه، لكن لم تكن لهاملت نوازع كهذه على الإطلاق تجاه الملك العادل، بالرّغم من أنه، كأمير للتردّد، كانت تنتابه، من دون شكّ، نوازع نقيضة تجاه الكلّ، وفي كل مستوىً من مستويات وعيه المركّب. بيد أنّ عقدة هاملت كانت ستسحب شكسبير الخطير إلى أتون التحليل النفسي، وأوديب أكثر أماناً بكثير، فضلاً عن أنه يمنحُ فرويد ميزةَ الأصول الكلاسيكية. في "تفسير الأحلام" يدخل هاملت فقط في هامش طويل خلال المناقشة الأوديبية، وكان على فرويد القلق أن ينتظر نسخة عام 1934 حتى يطوّر نقاشه لمسرحية "هاملت"، ويدخلها نصّه، في مقطع طويل مكثّف (هنا أستخدمُ ترجمةَ جيمس ستراتشي لفرويد):

"خلقٌ عظيمٌ آخر من الشعر التراجيدي هي "هاملت" لشكسبير، تضرب جذورها في التربة نفسها لمسرحية "أوديب ملكاً". لكنّ المعالجة المتغيرّة للمادة نفسها تكشف عن الاختلاف الكلّي في الحياة الذهنية لهاتين الفترتين المنفصلتين من الحضارة: القدوم الدنيوي للكبت في الحياة العاطفية للجنس البشري. في "أوديب" الفانتازيا الرّغبوية للطفل خرجت إلى العلن، وتحقّقت كأنّها في حلم. في "هاملت" يبقى هذا مكبوتاً- وكما هو الحال مع الاضطراب النفسي- نعلم فقط بوجوده انطلاقاً من نتائجه الكابحة. والغريب بما فيه الكفاية هو أنّ الأثر المهيمن الذي أفرزته التراجيديا الأكثر حداثةً اتضح أنه يتموسق مع حقيقة أنّ الناس ظلّوا في تعمية مطلقة حيال شخصية البطل. تنهض المسرحية على تردّد هاملت، والمحاولات المتعدّدة الكثيرة لفهم هذا التردّد لم تأتِ بأية نتائج. بحسب وجهة النظر التي أسّسها غوته، وما تزال هي السّائدة اليوم، يمثّل هاملت نموذج الإنسان الذي تعرّضت قدرته على الفعل للشلل، بسبب التطور المفرط في تفكيره. (إنّه "سقيمٌ، كلّياً، بالجوهر الشاحب لفكرِه.") ووفقاً لوجهة

نظر أخرى، حاول المسرحي أن يصف، باثالوجياً، شخصية غير حاسمة، يمكن تصنيفها بالمنهكة عصبياً. وتُرينا حبكة الدراما، على أي حال، أنّ هاملت جُسّد كشخصية ليست بعيدة أبداً عن القيام بفعل. إذ نراه يفعل ذلك في مناسبتين: الأولى في انبجاس مفاجئ للمزاج، حين يغرزُ سيفَه، عبر مختلس السمع، خلف الستارة، وثانيها، بطريقة مدبّرة ومرسومة جيداً، حين يرسل، بكلّ فظاظةِ وقسوةِ أميرٍ من عصرِ النهضة، اثنين من رجال الحاشية إلى موتٍ كان قد رُتّب له هو نفسه. ما الذي يمنعه، إذاً، من تأدية المهمّة التي وضعها أمامه شبح أبيه؟ الجواب، مرّة ثانية، هو في طبيعة المهمّة الغريبة جدّاً. هاملت قادرٌ على فعل أيّ شيء- باستثناء أخذ الثأر من الرّجل الذي أودى بحياة والده، وأخذ مكان ذاك الوالد مع أمّه، الرّجل الذي يريهِ أنّ رغباتِ طفولته المكبوتة قد تحقّقت. وبالتالي، فإنّ الاشمئزاز الذي يجب أن يؤدّي به إلى الثأر قد استُبدل في داخله بمشاعرِ تأنيب الذّات، ووخزات الضّمير، التي تذكّره بأنه هو نفسه ليس أفضل، حرفياً، من المذنب الذي ينوي إنزال العقاب به. هنا، ترجمتُ إلى مصطلحات واعية ما كان مقدّراً له أن يظلّ لاواعياً في عقلِ هاملت، وإذا كان ثمة من يميل إلى وصفه بالهستيري، أستطيع فقط أن أقبل الحقيقة كما تضمّنها تحليلي. إنّ النفور من الجنس الذي عبّر عنه هاملت خلال محادثته مع أوفيليا، يتناسبُ كثيراً مع هذا: إنه النفور ذاته المقدّر له أن يستولي على عقل الشّاعر، شيئاً فشيئاً خلال السنوات التي تلت، والتي بلغت ذروة كبتها في "تيمون الأثيني". إذ إنه بالطبع عقل الشّاعر ذاك الذي يواجهنا في هاملت. استرعى انتباهي في كتاب عن شكسبير كتبه جورج براندیس (عام 1896) تصريح أنّ "هاملت" كُتبت مباشرةً بعد موت والد شكسبير (في عام 1601)، بمعنى تحت التأثير المباشر لشعوره بالفجيعة، مثلما يمكننا أن نتكهّن، إذ استيقظت، من جديد، مشاعره المرتبطة بطفولته. ومن المعروف، أيضاً، أنّ ابن شكسبير، الذي توفّي في سنّ مبكّرة، كان يحمل اسم "هامنيت"، المتطابق تقريباً مع "هاملت". وكما أن "هاملت" تعالجُ العلاقةَ بين ابن وأبويه، كذلك "ماكبث" (التي كُتبت تقريباً في الفترة نفسها) المهتمّة بموضوع انتفاء الأطفال. وكما أنّ الأعراض

العصبية، وفي الحقيقة، الأحلام أيضاً، قابلة لأن "تخضع للتفسير"، وتحتاج في الواقع إلى ذلك لكي نفهمها تماماً، فإنّ جميع الكتابات الإبداعية هي نتاج أكثر من دافعٍ واحد، وأكثر من هاجسٍ واحدٍ في عقل الشاعر، وبالتالي هي مفتوحة لأكثر من تفسيرٍ واحد. وفي ما كتبته، أحاول أن أفسّر الطبقة الأعمق للنوازع التي تعتملُ في عقلٍ الكاتب المبدع".

"الكبت في الحياة العاطفية للجنس البشري" تعبيرٌ مثيرٌ، بما أنّ فرويد لا يتحدّث عن أوديب وهاملت، بل عن سوفوكليس وشكسبير فقط. لم يكن لأوديب أدنى فكرة عن الشّخص الذي قتله عند مفترق الطرق، وهاملت لن يوافق فرويد على أنّ تردّده في الإجهاز على كلوديوس يجسّد إثماً جرّاء رغبته الدفينة في قتل والده. يمكن للمرء أن يكرّر القول هنا بأنّ قدرات هاملت على التحليل الذاتي لا تضاهي فقط قدرات فرويد، بل توفّر لفرويد نسقاً لمحاكاته. ليس هاملت من النوع الذي يستلقي فوق الأريكة الشهيرة لمكتب الدكتور فرويد، بل فرويد هو الذي يحوّم، معنا جميعاً، في بخار نَتِنٍ من العفن، عبر ردهات قصر إلسينور، وليس لفرويد امتياز خاصّ، ونحن نتدافع بالأكتاف عبر الكوريدورات: غوته، كولريدج، هازليت، إ. س. برادلي، هالود غودارد، والبقية الباقية منّا، بما أنّ كلّ من قرأ "هاملت" أو حضر عرضاً لها، يجد نفسه مجبراً على أن يصبح مفسّراً.

يخبرنا فرويد بأنّ هاملت، الصحيح العقل، كان يجب أن يقتل كلوديوس، وبما أنّ هاملت يتجنّب الفعل، فلا بدّ أن يكون مريضاً هستيرياً. أعودُ من جديد إلى الصّقل النيتشوي لوجهة نظر غوته، وهو أنّ هاملت لا يفكّر كثيراً جدّاً، بل يفكّر على نحو جيّد جدّاً، وعند تخوم الوعي الإنساني يحجمُ عن أن يصبحَ والدَه، الذي كان سيقتلُ عمّه، سفوداً أو حرقاً، في الظّروف نفسها. إنّ الشاب فورتينبراس هو العجوز فورتينبراس، وقد ولِد من جديد، صبياً مشاكساً آخر، لكنّ الأمير هاملت ليس مجرّد ابن لأبيه. وأن نقول، بلطف، إنّ فرويد يسيء بفظاظة قراءة هاملت، بل يقلّل من أهميته، فهذا لا يهدف، ويا للحسرة، إلى تفريغ قراءة فرويد الضالّة من قوّتها المستديمة.

يحجم فرويد عن رؤية القوّة الفكرية الجبّارة لهاملت وشكسبير، وأنا هنا لا أحطّ من قدره. جميعنا الآن نؤمن بأننا نملكُ (أو تملكنا) اللّيبيدو، لكن لا يوجد كيان مستقل لها هكذا: لا يوجد، في الواقع، طاقة جنسية منفصلة. لو أنّ فرويد قرّر أن يشعل دافعَ الموت بالتدمير، وهي فكرة شغلته ذات مرّة، لكننا أكملنا حياتنا جميعاً حاملين معنا، ليس عقدة أوديب أو الليبيدو فقط، بل دمارنا أيضاً. لحسن الحظّ، قرّر فرويد عدم الخوض في دافع الدمار، لكن نجاتنا بصعوبة يجب أن تعلّمنا درساً. إنّ فرويد، كما حذّر ويتغنشتين، ميثولوجيٌّ قوي، وصانع خرافات عظيم في زماننا، وهو ندّ كفؤ لجويس، وبروست، وكافكا، كمركز للتقليد في الأدب الحديث. صرخته المناشِدة هي الحكم النهائي في الفقرة الطويلة عن "هاملت"، التي استشهدنا بها آنفاً، بعد تلميح غير مقنع عن التواضع التأويلي، وبعد أن أقرّ بأنّ الكتابة الإبداعية الحقيقية هي نتاج "أكثر من دافع واحد، وأكثر من هاجس واحد،" يقترح فرويد، على نحوٍ يثير الافتتان، أنّ "تفسيره الواحد" يحاول أن يصل إلى القعر: " الطبقة الأعمق للنوازع التي تعتملُ في عقل الكاتب المبدع". لكنّ الطبقات "الأعمق" لا توجد في العقل، وشيطان ميلتون، كشاعر عظيم، يندبُ، محقّاً، أنه في كلّ محيط ثمة محيط أعمق ينفتح، ويهدّدُ بابتلاعه. وفرويد، الذي هو نفسه ميلتوني أكثر منه شيطانياً، فهم استعارة "الأعمق"، مثلما لم يفهمها أحدٌ آخر.

القضية هنا، كما أُصرّ، ليست عقدة أوديب، بل عقدة هاملت، وفرويد يعبّر عن قلقه حيالها مرّة أخرى في توطئة تمهيدية لمقالة "شخصيات عصابية على المنصّة" كُتبت عام 1905، أو 1906 لكنها نُشِرت بعد وفاته:

"أولى هذه المسرحيات الحديثة هي "هاملت". وموضوعها هو الطريقة التي يصبح فيها إنسانٌ ما مريضاً عُصابياً، وكان حتى تلك اللحظة، طبيعياً، بسبب الطبيعة الغريبة للمهمّة التي يواجهها، بمعنى، رجل يحاول الدّافعُ الذي في داخله، والذي كُبِتَ بنجاح لمدّة طويلة، أن يترجم نفسه إلى فعل ملموس. تتميّز "هاملت" بخصائص ثلاث، تبدو مهمّة في علاقتها بمناقشتنا الرّاهنة. (أوّلاً) البطل ليس عصابياً، لكنه يصبحُ عصابياً خلال مجرى أحداث المسرحية. (ثانياً)

الدافع المكبوت هو من النوع المكبوت لدى كل واحدٍ منّا، وكبتهُ جزء لا يتجزأ من تأسيس تطوّرنا الشّخصي. هذا المكبوت هو نفسه الذي تعرّض لرجّة في المسرحية. وكنتيجة لهاتين الخاصّيتين، من السهل علينا أن نتعرّف إلى أنفسنا في شخصية البطل: إننا معرّضون، مثله، للصراع نفسه، بما أنّ "شخصاً لم يفقد عقله في ظلّ ظروف معيّنة، قد لا يكون لديه عقل يفقده". (ثالثاً) يبدو أنه شرط مسبق ضروري في هذا النوع من الفن أنّ الدافع الذي يصارع لشقّ طريقه إلى الوعي، ومهما يكن معلوماً، لم يُعطَ قطّ اسماً محدّداً، وبالتالي فإن المتفرّج أيضاً تجري العملية بالنسبة إليه وانتباهه مشتّت، ويجد نفسه أسير عواطفه، عوضاً عن الاحتفاظ بما يجري أمامه. إنّ كمّية لا بأس بها من المقاومة، من دون شك، يتم إنقاذها بتلك الطريقة، تماماً كما هو الحال في المعالجة التحليلية، حيث نجد مرادفات للمادةّ المكبوتة، تصل الوعي، بسبب مقاومة أخفّ، بينما المادّة المكبوتة نفسها لا تفعل ذلك. ومهما يكن من أمر، فالصراع في "هاملت" أُخفي بفعالية كبيرة، بحيث تُرك أمره لي لنبشه وإظهاره إلى العلن".

إننا على مسافة كبيرة من "هاملت" هنا، إذ مُنعنا من الولوج إليها بسبب نظام فرويد، وبسبب رغبته في "نبش" الدّوغمائية. الواضح أنه لا يوجد تمييز على الإطلاق بين هاملت والمريض الفرويدي، حتّى في درجة الاهتمام. إنّ بطل الوعي الغربي، يظهر مرّةً أخرى، كمريض عُصابي، والمسرحية الشكسبيرية اختُزلت إلى قضية علاج تحليلي. ويمكن أن نصف هذا بمقطع موحش، "يغضّ الطرف عن عقدة هاملت"، لكنني لا أصدّقه. ما حدث في الواقع هو أنّ هاملت استُبدِل بالملك لير، وبماكبث، وقد نُقل صراعُ فرويد معِ شكسبير إلى ساحة حرب أخرى، بما أنّ مقاربة "هاملت" في سياقات خمسة متأخّرة لم تُضف شيئاً يُذكَر، سوى تكرارات أوديبية، لا تليق بفرويد ككاتبٍ صراعي.

وجد فرويد معادلَه الأوّل لكورديليا في مارثا بيرنياس، قبل أن تصبح زوجتَه، ومعادله الثاني، لكورديليا الأكثر واقعيةً، في ابنته آنّا، الطفلة المفضلة جداً لديه بين أطفاله، والمكملة المناسبة لخطّه في كتابها القوي عن الأنا وآليّاته الدفاعية. والقراءة الفرويدية لمسرحية "الملك لير" يمكن أن نعثر عليها، جزئياً، في مقالة

ساحرة بعنوان "موضوع التوابيت الثلاثة"، عام 1913، وفي جزء آخر، في رسالة متأخّرة، إلى شخص يُدعى برانسوم، (25 آذار/مارس، 1934) طُبعت في شكل هامش خلفي لكتاب "حياة وعمل فرويد" لإرنست جونز. كان برانسوم قد كتب كتاباً غير موفّق عن "الملك لير"، حيث وجد المعنى الخفيّ للمسرحية في شهوة لير السّفاحية المكبوتة، تجاه كورديليا، وهي وجهة نظر مجنونة، سارع فرويد سعيداً إلى تبنّيها. هذه هي الخاتمة المثيرة، ميثولوجياً، لمقالة "موضوع التوابيت الثلاثة":

"لير رجلٌ عجوز. وكما قلنا من قبل، هذا هو السّبب وراء ظهور الأخوات الثلاث كبنات له. العلاقة الأبوية، التي يمكن أن ينبثق عنها العديد من الحالات الدرامية المثمرة، لم يتم تسليط المزيد من الضّوء عليها في المسرحية. ولكن لير ليس فقط رجلاً عجوزاً، إنه رجل يموت. لهذا فإنّ المشروع، غير الطبيعي، في تقسيم الميراث، يفقد غرابتَه. لكنّ الرّجل المحكوم بالموت، مع ذلك، غير مستعدّ لأن يتخلّى عن حبّ النساء، ويصرّ على أن يسمع كم هو محبوب. دعونا نتذكّر ذاك المشهد الأخير المؤثّر، وهو من الذّرى الرفيعة التي بلغتها الدراما التراجيدية الحديثة: "يدخل لير مع كورديليا ميتة بين ذراعيه". كورديليا هي الموت. لنعكس الحالة، وسوف تصبح مفهومة ومألوفة لنا- إلهةُ الموت تحمل البطل الميت من مكان المعركة، مثل فولكير في الميثولوجيا الألمانية. حكمة أزلية، في إهاب الخرافة البدائية، تأمر الرّجل العجوز بالتخلّي عن الحبّ، واختيار الموت، ومصادقة ضرورة الموت.

يقترب بنا الشّاعر من الفكرة القديمة بجعل الرّجل الذي يستكملُ الاختيار بين ثلاث شقيقات عجوزاً وميتاً. والمعالجة الاستعادية التي أجراها بالاستناد إلى الخرافة، والتي حُجبت بفعل حرف الرّغبة عن مسارها، تسمح لمعناها الأصلي بالظهور، حتّى أنّ تَفسيراً رمزياً سطحياً، ربّما، للشخصيات النسوية الثلاث في الموضوع يصبح ممكناً أيضاً. يمكن للمرء أن يقول إنّ العلاقات الثلاث الحتمية التي تربط رجلاً بامرأة قد تجسّدت هنا: العلاقة مع الأم التي حبلت به، ومع رفيقة فراشه، ومع المحطِّمة. أم هي الأشكال الثلاثة، التي تكفّلت بها صورة

الأمّ في تطوّرها: الأم نفسها، والعشيقة التي تم اختيارها وفقاً لنسقها، وأخيراً "الأم الأرض" التي تستقبله ثانيةً. ولكن من العبث أن يتوق الرجلُ العجوز إلى حبّ امرأة كان قد تلقّاه توّاً من أمّه؛ وثالث الأقدار، إلهةُ الموت الصّامتة، سوف تأخذه بين أحضانها".

أنا منذهل من حكم فرويد بأنّ "العلاقة الأبوية ...لم يُسلّط عليها المزيد من الضّوء في المسرحية". إنّ مسرحية "الملك لير" تهتمّ بنموذجين من العلاقة الأبوية: علاقة لير بكورديليا، وغونريل، وريغان، وعلاقة غلوسيستر بإدغار وإدموند. ما الذي يكبته فرويد؟ لير، وبرغم كونه طاعناً جداً في السن، ليس رجلاً ميتاً، حتىّ المشهد الأخير، وكورديليا الوفية بالكاد يمكن نعتُها بالموت؛ ولكن من يريد أن يتشاجر مع الجملة الرائعة التي تنهي الفقرة الأولى؟ لحظات قليلة، حتى لدى بروست، وجويس، وكافكا، يمكن أن تضاهي الحكمة الفرويدية التي تأمرنا "بالتخلّي عن الحبّ، واختيار الموت، ومصادقة ضرورةِ سيرورة الموت". إنّ اهتزازات هذا السطر تتردّد في قصيدة النثر البلاغية من الفقرة الأخيرة، حيث لير وفرويد يمتزجان معاً في شخصية غامضة أكبر، تمثّل تقريباً إلهاً ميتاً.

واحسرتاه، بعد عشرين عاماً لاحقة، نجد أنفسنا أمام اختزالية التحليل النفسي، ونظريات لوني الأكسفوردية! إذ تمت طمأنةُ برانسوم بصوابية رأيه عن لير، وتمت إضافة كورديليا-آنا إلى البلبلة السفاحية:

"افتراضُكَ يضيءُ لغزَ كورديليا، وكذلك لير. الأختان الأكبر تغلّبتا توّاً على الحبّ المحتوم للأب، وأصبحتا عدوّتين له، وإذا تحدّثنا تحليلياً، فإنّهما ممتعضتان من حبّهما الأول. كورديليا ما تزال متعلّقة به، وحبّها له هو سرّها المقدّس. حين سُئلت لتبوحَ به علانيةً كان يجب أن ترفض بتحدّ، وتظلّ بكماء. لقد رأيتُ هذا السلوك في حالات عديدة".

هذا سخيفٌ جداً، حتى كي نفكّر في دحضه، ولكن منذ متى كان فرويد قد قرأ أو رأى المسرحية؟ عوضاً عن إثقال كاهله، دعونا نستعرض أخطاءه أو

اختراعاته، الأكثر متعةً. يقول إنه لا يوجد ذكر لأمّ بنات لير، ثمة ذكر واحد، لكنه ليس حاسماً. ولكن ما الذي أعطى فرويد فكرة أنّ غونريل حُبلى؟ وكيف يمكنه أن يصدق بأنّ جنون لير لم ينبثق من غضب الملك العارم، بل من رغبته المكبوته تجاه كورديليا؟ هذه الاعتراضات تشحبُ بالقياس على المعلومات التي نقلها إلى برانسوم، ولنا، بأنّ شخصية ألباني في "الملك لير"، وشخصية هوريشيو في "هاملت" يجب أن نعادلهما باللّورد ديربي، صهر إيرل أكسفورد! "أوه، القضيةُ والفوضى قد اختلطتا/ إنه عقلٌ في جنون!". تواجه مقاومةُ شكسبير، التي تجلّت كما يجب، في القراءة الفرويدية لهاملت، بوصفه أوديباً، تعقيداً رهيباً في الخليط المؤلّف من لير وأكسفورد وفرويد، كلّهم في بوتقة واحدة. ما الذي حدث للتراجيديا القيامية التي كتبها شكسبير، وأين هو سيغموند فرويد، الذي كان يعرف ذات يوم كيف يقرأ؟ إنّ الدراما وقوّة فرويد التأويلية تتلاشيان في الحاجة إلى الاحتراس من الممثّل غير المتعلّم من سترافورد.

إنّ مسرحية "الملك لير" قريبة جداً من فرويد؛ ومسرحية "ماكبث" أتاحت له العودة إلى نفسه، وبخاصّة في مقاله "بعض نماذج الشّخصية في عمل التحليل النفسي" (1916)، حيث نتذكّر لماذا كان فرويد هو، في الحقيقة، كاتب التقليد. وكان قد أشار، منذ وقت طويل، إلى أنّ انتفاء الأطفال لدى ماكبث وزوجته اللّيدي ماكبث هو المفتاح إلى معنى المسرحية. في مقاله العام 1916، يركّز على اللّيدي ماكبث كشخصية "حطّمها النجاح" والندم الذي تلاه:

"سيكون مثالاً تاماً عن العدالة الشعرية إذا كان انتفاء الأطفال لدى ماكبث، وعقم اللّيدي، زوجته، هما بمثابة عقوبة على الجرائم ضد قداسة الإنجاب- إذا لم يستطع ماكبث أن يصبح أباً لأنه سلب الأطفال من أبيهم، وسلب الأب من أطفاله، وإذا كانت اللّيدي ماكبث قد عانت تجربة انعدام جنسها، التي طلبتها من أرواح الجريمة. أعتقد أّن المرء يمكن أن يشرح، من دون جلبة أكبر، مرض اللّيدي ماكبث، وتبدّل قسوتها إلى ندم، كردة فعل على عدم إنجابها، حيث إنها مقتنعة بعقمها تجاه درجات الطبيعة، وفي الوقت نفسه، اعترفت بأنّها لا تجدُ أحداً تلومه سوى نفسها، إذا كانت جريمتها عقيمة من أفضل جزء من نتائجها".

كم عدد أطفال اللّيدي ماكبث؟ السّؤال، الذي طرحه مازحاً ناقدٌ شكلاني، ليس سخيفاً بأيّ حال، والإجابة عنه لا يمكن أن تكون مؤكّدة. يتحدّث فرويد عن "عُقمها"، ولكن لماذا تقول إنّها قامت بالإرضاع يوماً؟ كزوجة لقائد قوي، هو ابن عمّ الملك، فإنّ مكانتها رفيعةٌ، ولا يمكن أن تكون قد أرضعت طفلاً آخر سوى طفلها. ينبغي أن نستنتج أنّ ثمة على الأقل طفلاً واحداً، لكنه مات. ولا يمكن أن تكون قد تُركت عاقراً، فماكبث في مديح تصميمها، يحثّها على أن تنجب أطفالاً رجالاً فقط. مع ذلك، يتحلّى ماكبث بخاصية هيرود. يحاول أن يقتل فلينس، ابن بانكو، ويأمر بذبح أطفال مكدوف. ثمة رعبٌ "جيلي" في كراهية ماكبث، الغنوصية تقريباً، للزّمن، وهو مع اللّيدي ماكبث، مسكون بالنبوءة التي تقول إنّ ذرية بانكو (نسل ستيوارت الذي بدأ في إنكلترا مع جيمس الأول، ابن ماري ملكة اسكتلاندا) سوف تأتي وتحكم اسكتلاندا. إنّ فرويد، براغماتياً، كان على صواب حين أكّد أنّ "ماكبث" هي مسرحية عن "انتفاء الأطفال" ويقرّ، على نحو لافت، بأنه لا يستطيع أن يقدّم تفسيراً كلّياً للمسرحية، وهذا اعتراف كان يمكن أن يكون مناسباً أيضاً لتوصيفاته لمسرحيتي "هاملت" و"الملك لير"، لكنّ ردّة فعله الحميمة تجاه هاملت ولير أقصت، جدلاً، ذاك التنصّل:

"أما ماذا يمكن أن تكون عليه تلك الدوافع التي استطاعت أن تبدّل، خلال فترة زمنية وجيزة، رجلاً طموحاً، متردّداً، إلى طاغية لا يُلجَم، ويحوّل محرّضته، ذات القلب الفولاذي، إلى امرأة مريضة ينهشُ الندمُ فؤادَها، فهذا، في نظري، من المستحيل تفسيره. أظن أنه ينبغي أن نتخلّى عن أمل النفاذ إلى الغموض الثلاثي المتمثّل بالحفظ السّيء للنص، والمقصد المجهول للمؤلّف، والمغزى المخبوء للأسطورة. لكنني لن أقرّ بأن هذه التحرّيات عديمة الجدوى، في ضوء التأثير القوي الذي تفرضه التراجيديا على المتفرّج. في الحقيقة، يستطيع المسرحي، خلال تجسيده للشخصيات، أن يغمرنا بفنّه، ويشلّ قدرتنا على التأمّل، لكنه لا يستطيع أن يمنعنا، لاحقاً، من أن نلمّ بالآلية النفسية لذاك التأثير. والزعم القائل بأنّ المسرحي يملك الحرية في أن يختصر، إرادياً، الزّمن

الطبيعي وديمومة الأحداث، التي يعرضها أمامنا، إذا كان قادراً، من خلال التضحية بالاحتمالية العامّة، أن يشحذ الأثر الدرامي، هذا الزعم يبدو لي غير ملائم في هذا المثال. لأن تضحيةً من هذا النوع تكون مبرّرة فقط حين تلجمُ قانون الاحتمالية فحسب، وليس حين تكسرُ العلاقة السببية. أضف إلى ذلك أنّ الأثر الدرامي لن يكون قد مُسّ إذا تُركت ديمومةُ الزّمن غامضةً، بدل أن تكون محدودة، بوضوح، في بضعة أيام".

هذه الفقرة تبدأ كمثال عن التواضع التأويلي، لكنّها تتطوّر إلى اختبار عميق حول أسئلة التجسيد الدرامي، وبخاصة للزّمن. من جديد، أزعم بأنّ الكبت لدى فرويد يفسّر استياءه، وأزعم أنّ عقدة هاملت لديه تفعل فعلَها هنا. إذا كان التردّدُ (أو لنقل تجلّياته) مفهوماً شكسبيرياً، وليس فرويدياً، وأصبح في الحقيقة فرويدياً فقط بسبب تجربة فرويد مع شكسبير، فإنّ فرويد أُجبر على أن يتذمّر ويسيء قراءة أقوى تجسيدات شكسبير للتناقض، وتتمثّل بالتراجيديات الأربع العظيمة: "هاملت" و"عُطيل" و"الملك لير"، و"ماكبث". ليس لي علم بأمثلة أخرى في الأدب، بما في ذلك دانتي، نجد حيالها أنفسنا في فلك متأرجح، وعلى نحوٍ مقنعٍ جدّاً، حيث التأرجح العاطفي يطغى، ويحكم جميع العلاقات تقريباً، والتذبذب المعرفي- في شخصيات هاملت، وإياغو، وإدموند- يساعد على تسليط الضوء على ذلك التكثيف القاتل الذي هو، في الواقع، الموضوع الحقيقي لفرويد. لا هاملت ولا عطيل يكشفان عن عقدة هاملت، ولا حتى كورديليا، وديسدمونا، وأوفيليا، وإدغار، بيد أنّ إياغو وإدموند وغونريل وريغان وماكبث واللّيدي ماكبث روائع خالدة عن التناقض في أسمى تجلّياته. إنّ فرويد، بوصفه شاعر نثر ما بعد شكسبيري، يبحرُ خلف خطى شكسبير، وقلقُ التأثّر لن يجد متألماً أكثر تميّزاً في زمننا من مؤسّس التحليل النفسي، الذي اكتشف دائماً أنّ شكسبير قد جاء قبله، هناك، ولم يكن بمقدوره، في معظم الأحيان، أن يتحمّل هذه الحقيقة المُهينة.

في "ماكبث" يهيمنُ التأرجحُ، حتى أنّ الزّمنَ نفسَه يصبحُ تجسيداً له، كما استشعرَ ذلك فرويد على نحوٍ غامض. إنّ ما أسماه فرويد الشّعور بأنّك دائماً

تأتي بعد الحادثة، مثل ممثل رديء ينسى باستمرار سطورَ تلقينه، هو الحالة الفريدة لماكبث نفسه. وفرويد ذكي جداً في إعمال شكّه في الدوافع الظاهرية خلف سلوك ماكبث والليدي ماكبث، بما أنّ ثمرة طموحهما كانت مرعبة جداً، وبما أنّ شكسبير تجنّب، بغموض، تعريفَ الطبيعة الدقيقة لرغباتهما. إنهما لا يملكان شيئاً في شخصيّتيهما من تامبرلين لمارلو، أو من ريتشارد الثالث لشكسبير نفسه: أي معنى المجد، المرافق للتحقّق الحلو، للتّاج الأرضي. ولماذا، على أية حال، يريدان أن يكونا ملكاً وملكة على أسكتلاندا؟ العشاءُ الكئيبُ حيث يظهر شبح بانكو، هو، من دون شكّ، مثالٌ نموذجي عن حياة البلاط، تحت حكم ماكبث، وهو حزين وخَطِرٌ في آن. إنّ ما يلمّح إليه فرويد هو جوهر المسرحية: انتفاءُ الأطفال، والطّموح الفارغُ، ومذبحةُ دونكان الأبوي، الوديع جدّاً، والصالح جدّاً، حتّى أنّ أياً من الزّوجين (أي ماكبث وزوجته) لن يشعر حتّى بلمسة خفيفة من التأرجح الشّخصي حياله. ولكن، وبغضّ النظر من حرمانهما من الأطفال، فإنّ ثأرهما من الزّمن اغتصابٌ، وجريمة، ومحاولة لحذف المستقبل: كلّ تلك النداءات عن المستقبل، والمستقبل، والمستقبل، التي تؤرّق ماكبث بوتيرتها التافهة. في الحديث عن هذه المسرحية التراجيدية، على الأقل، وبسبب السيطرة على دوغمائيته التفسيرية، ينجح فرويد في أن يكون عميقاً ولمّاحاً معاً.

ما الذي يدين له فرويد أيضاً (عن قصد أو بدونه) لشكسبير بالإضافة إلى شعوره بأولوية التأرجح، الذي بلغ ذروته في عقدة هاملت / أوديب؟ شكسبير موجودٌ في كلّ مكانٍ لدى فرويد، وحضوره، حين لا يُذكَر، أكبر بكثير منه، حين يُستَشهَدُ به.

إنّ موقف فرويد الجوهري تجاه شكسبير هو ما يطلق عليه عبارة "نفي" (Verneinung)، وهذه صياغة لفكرة أو شعور أو رغبة، مكبوتة قديمة، تدخل الوعي، فقط بسبب نكرانها، وبالتالي يستمرّ الدفاع أو الكبت. يُقبَل المكبوت فكرياً، ولكن ليس عاطفياً؛ وقد قَبِل فرويد الأفكار الشكسبيرية، حتى عندما أنكر مصدرها. إنّ دافع فرويد للحفاظ على الذّات جعل الأمر ضرورياً بالنسبة

إليه أن ينفي شكسبير، ومع ذلك لم يتوقّف البتة عن التماهي مع هاملت، ليس دائماً بشكل واعٍ، وبدرجة أقلّ مع بروتوس في "يوليوس قيصر"، الذي يمثّل في تطوّر شكسبير نوعاً من نموذج ما قبل هاملت. إنّ التماهي مع هاملت، بالطبع، ليس محصوراً بفرويد، إذ هو ظاهرة كونية، تتخطّى الذكور الأوروبيين البيض، وتظهر لدى طيف واسع من الأشخاص في أمكنة وأزمنة مختلفة. يشير إرنست جونز إلى أنّ الاقتباس المفضّل لفرويد، في الحديث أو الكتابة، هو دعوة هاملت لهوريشيو: "ثمة ما في السّماء والأرض، يا هوريشيو، / ما هو أكثر بكثير مما تحلمُ به فلسفتكَ". يرى المرء لماذا جُعل هذا شعاراً ضمنياً للتحليل النفسي، بل يبدو أكثر ثراءً حين يُستعاد السّياق. ويسبقه هذا التبادل في الحديث:

"هوريشيو: آه، أيّها اللّيل والنّهار، بل هذا غريبٌ عجائبي.

هاملت: وكغريب، إذاً، أظهِرْ له ترحيباً".

بالنسبة إلى فرويد، هذا تجسيدٌ مصغّر للحالة البدئية للتحليل النفسي: هوريشيو يمثّل العامّة، وهاملت يمثّل فرويد، وهو يدفعُ باتجاه الترحيب الرّسمي الذي يستحقّهُ الغرباء. لا أستطيع أن أتذكّر في أيّ من رسائل فرويد أو كتاباته الأخرى، أو أية محادثات منقولة، ما يمكن أن يكون قد فاجأه كمقارنة مؤذية: التمنّعُ تجاه التحليل النفسي، بالمقارنة مع القبول الكوني لشكسبير، منذ تأسيس أمّته وزمانه، حتى الآن، وهي لحظة بلوغه الذّروة العالمية في وقتنا الرّاهن. ما أتذكّره هو أنه عندما قام فرويد بتحليل حُلمٍ من أحلامه، وجد مقارنةً ترمزُ إلى علاقته بشكسبير ، وتتمثّل في اغتصاب الأمير هال، غير الواعي، للمُلكية: "حيث توجد مناصب وترقية، يصبح الطريق مفتوحاً أمام الرّغبات لنشدان الكبت. الأمير هال (في مسرحية شكسبير)، عجز، حتى على فراش مرضِ والدِه، عن أن يقاومَ إغراء تجريب التّاج على رأسِهِ".

ثمة تقليد قديم يقول إنّ شكسبير هو الذي أدّى دور شبح والد هاملت إبان العرض الأول لمسرحية "هاملت". والتحليل النفسي، الذي يقدّم نفسه في كثير من الأحيان كمحاكاة اختزالية لشكسبير، يظلّ مهجوساً بشبح شكسبير، لأن شكسبير

يمكن الحكم عليه كنوع ماورائي من التحليل النفسي. حين تتغيّر شخصياته، أو تريد لنفسها أن تتغيّر جرّاء استراق السمع إلى نفسها، فهي تستشرف حالة التحليل النفسي، حيث يُجبر المرضى على أن يسترقوا السمع إلى أنفسهم في سياق تحوّلهم إلى التحليل. قبل فرويد، كان شكسبير هو السلطة العليا في الحبّ وتجليّاته، أو تجلّيات الدافع، ومن الواضح أنه يظلّ مرشدنا الأفضل، ولم ينقطع لحظة عن إرشاد فرويد. وإذا ما قارنا بين نظرتين لشكسبير عن القلق، نجد أن النسخة المنقّحة، كما يبدو لي، هي أكثر شكسبيرية من الفرضية الأولى، المرفوضة. كان فرويد، قبل كتابه "الكبت، الأعراض، والقلق"، عام 1926، يؤمن بأنه يمكن بسهولة التفريق بين القلق العصابي والقلق الواقعي: القلق الواقعي يتسبّب به خطرٌ حقيقي، بينما القلق العصابي ينتجُ عن ليبيدو مهملة، وكبت غير ناجح، وبالتالي تكون غير منخرطة في الحرب الأهلية للنفس.

بعد عام 1926، هجر فرويد فكرة أنّ الليبيدو يمكن أن تتحوّل إلى قلق. وعوضاً عن ذلك، رأى القلقَ سابقاً على الكبت، وبالتالي هو الدافع خلف الكبت. في النظرية الأولى، يسبق الكبت القلق، ويظهر فقط حين يفشل الكبت. في الفكرة المنقّحة، يهجر فرويد، نهائياً، التمييز العرضي بين الخوف الحقيقي والقلق العصابي. وإذا تُرجمت هذه في فلك شكسبير المسرحي، تجدُ النظرية القديمة موطنَها، وبخاصّة في التراجيديات الرّفيعة، التي كان يفضّلها فرويد، حيث القلق محوري، كالتأرجح أو التردّد.

في مدينة هاملت، إلسينور، ومدينة إياغو، البندقية، وبلد إدموند ولير، بريطانيا، وبلاد ماكبث، اسكتلاندا: في جميع هذه الأمكنة، يواجه جمهورُ المسرح والقرّاء، على السواء، مناخاً من القلق السّابق على الشّخصية أو الحدث. إذا كانت رائعة التناقض أو التأرجح هي عقدة هاملت/ أوديب، فإنّ رائعة القلق هي ما أريد أن أسمّيه عقدة ماكبث، لأنّ ذاك البطل-الوغد هو من أكثر شخصيات شكسبير قلقاً. في عقدة ماكبث، لا يمكن تمييز الفزع من الرّغبة، والمخيّلة تصبح منيعةً ومهلكةً في آنٍ واحد. بالنسبة إلى ماكبث، أن يُطلَق العنان للفانتازيا فهذا يعني القفز فوق تلك الفجوة، وفوق الإرادة، إلى الجانب الآخر،

بعد أن تكون قد أنجزت الفعل. لم يكن الوقتُ حرّاً حتى مقتلِ ماكبث، لأنّ نُذُر الشؤم الزّمنية دائماً تتحقّق في هذا المضمار، حتى قبل أن يغتصبَ السلطة. إذا كانت عقدة أوديب/ هاملت تخفي الرّغبة في أن يكون المرء أباً لذاته، فإنّ عقدة ماكبث تكاد لا تخفي الرّغبة في التدمير الذّاتي. لقد أسماها فرويد دافعَ الموت في "ماوراء مبدأ اللّذة"، لكنني أفضّل التشوّق المحكوم بالقدر، والعمق الطقسي، الذي تكشف عنه عقدة ماكبث.

بالرّغم من أنّ فرويد لم يتماهَ بشكل كامل مع ماكبث مثلما تماهى مع هاملت، فثمّة تشابهات مقلقة كان قد ساقها، وبخاصّة حين تنبّأ بأن ثمة ثلاثين عاماً تقريباً من الجهد تبقّت له، كما ذكر في رسالة يعود تاريخها إلى عام 1910: "ماذا يمكن للمرء أن يفعل حين تتوقّف الأفكارُ عن التدفّق، والكلمات المناسبة عن المجيء؟ لا يستطيع إلاّ أن يرتعش أمام هذا الاحتمال. هذا هو السّبب الذي يجعلني، رغم الخنوع لقدرٍ أصبح رجلاً مستقيماً، أصلّي سرّاً: لا ضعف، لا شلَلَ في القدرات، بسبب محنة جسدية. سوف نموتُ واللّجامُ معنا، مثلما قال الملك ماكبث". إنّ العاطفة وما تختزنه من حسّ نبيل بالمفارقة مختلفة عن اليأس القيامي للمغتصب ماكبث:

"أقعُ في الشّرك لأنّي تعبتُ من الشّمس،
متمنياً لمملكة العالم أن تكون خراباً الآن،
دقّ يا جرسَ الإنذار! اعصفي ياريحُ، تعالَ يا خرابُ،
على الأقلّ، سوف نموتُ واللّجام فوق ظهورنا".

لقد مات فرويد، مرتدياً درعَه، حيث ظلّ يفكّر ويكتبُ تقريباً حتىّ النهاية. وأن يتماهى مع ماكبث، وإن بدرجة خفيفة، فهذا له ميزته الإيجابية، وتعبّر عنه جملةُ "مثلما قال الملك ماكبث". أكثر من مرة، كان فرويد قد أكّد أنّ رؤياه لأعماله المنشورة أصابته بالفزع، تماماً مثلما صرخ ماكبث في وجه الخطّ الشبحي لذرّية بانكو من عائلة ستيوارت الملكية: "ماذا، هل سيمتدّ الخطّ حتى يوم انفلاق القيامة؟". مرّة أخرى، التماهي خفيفٌ لكنّه يحمل الكبرياء، ويؤكّد

القوّةَ المُعديةَ لمخيلة ماكبث. يمكن لفرويد أن يقول إنّ موضوع مسرحية "ماكبث" هو الحرمان من الأطفال، ولكن، وعلى مستوى أعمق، فقد قرنَ قوّةَ مخيّلتِهِ بقوّة مخيّلة ماكبث، واجداً في الطاغية الدموي، وفي نفسه، مثابرةً بطوليةً، وخصباً صانعاً للصّور.

شكسبير هو ذروة الأصالة والحرّية الجمالية. وفرويد ظلّ قلقاً تجاه شكسبير لأنه تعلّم القلقَ منه، مثلما تعلّم التناقض والنرجسية، والشّرخ في النفس. كان إمرسون أكثر حرّيةً وأكثر أصالةً من شكسبير لأنه تعلّم الغرابةَ والرّحابةَ البرّية منه. ومن المناسب أن تكون لإمرسون، وليس لفرويد، الذي لا يقلّ عنه انتماءً إلى التقليد، الكلمةُ الأخيرةَ هنا: "الآن، يحملُ الأدبُ والفلسفة والفكر جميعاً بصمةَ شكسبير. عقلُهُ هو الأفق الذي لا نستطيع، في الوقت الرّاهن، أن نرى ما وراءه".



# -17-

# بروست:
# الإقناع الحقيقي للغيرة الجنسية

تكمن قوّة بروست الكبرى، من بين أشياء كثيرة أخرى، في تجسيد الشّخصيات: إذ لا يوجد كاتب في القرن العشرين يستطيع أن يضاهي مجموعتَه من الشّخصيات الحيّة. لقد ابتكر جويس شخصيةً واحدة مدهشة هي بولدي، لكنّ بروست ابتكر معرضَ صور: شارلوس، سوان، ألبرتاين، جيلبرت، باثيلد الجدّة، أوريان غورمانتيس، باسين، غورمانتيس، ماما الرّاوي/ بروست، أوديت، مارسيل. ربّما نسيتُ بعضها الآخر، لكن تلك توّاً طائفة من الشّخصيات التي لا أستطيع نسيانها.

إنّ رواية "البحث عن الزّمن الضائع" (التي سوف أطلق عليها، من الآن فصاعداً، للاختصار عنوان "البحث")، التي، لسوء الحظّ، ستظلّ تُعرف بالإنكليزية بعنوان شكسبيري جميل لكنه مضلّل، هو "ذكرى الأشياء الماضية"، تتحدّى شكسبير في قدراتها على تمثيل الشخصيات. يشير جيرمين بري إلى أن شخصيات بروست، مثل شخصيات شكسبير، تقاوم كل محاولات الاختزال النفسي. ومثل شكسبير، مرّة أخرى، فإنّ بروست أيضاً هو سيّد الدمج بين التراجيدي-الكوميدي: أغمزُ وأنا أضحكُ، ولكن ينبغي أن أوافق روجر شاتوك على أنّ النمط الهزلي محوريّ لدى بروست لأنه يتيح له خلق مسافة تشخيصية خلال استكشافه قضية الشذوذ الجنسي، التي كانت محظورةً، جزئياً. وبفضل عبقرية بروست الهزلية القوية، فإنه يشكّل نداّ لشكسبير في تصوير الغيرة الجنسية، وهذه من أكثر المواضيع الإنسانية تغلغلاً في صلب التقليد، لغايات أدبية، عالجها شكسبير بوصفها تراجيديا كارثية في "عُطيل"، ورومانساً نصفَ تراجيدي في "حكاية الشتاء". يمنحنا بروست ثلاث حكايات ساحرة عن الغيرة: المحنُ التي يمرّ بها، بالتسلسل، سوان، وسانت لوب، ومارسيل (سوف أسمّيه

مارسيل، رغم أنّ الرّاوي يمنحه ذاك الاسم مـرتين فقـط في الرّوايـة الضـخمة).
هذه العـذابات التراجيديـة-الهزليـة، الممسوسـة، هـي خـيطٌ واحـد في عمـل موسوعي، ومـع ذلـك، يمكـن القـول إنّ بروسـت، مثـل فرويـد، ينضـمّ إلى شكسبير، إضافة إلى هوثورن في "الحرف القرمزي"، في تأكيده الطبيعة الصّانعة للتقليد في الغيرة الجنسية. إنّها الجحيم بعينه في الحياة الإنسـانية، لكنـها البـهاء التطهّري في المادّة الشّعرية. لقد أكّد شللي أنّ السِفاح هـو مـن أكثـر الظـروف شعريةً، ويعلّمنا بروست أنّ الغيرة الجنسية هي، ربّما، الأكثر روائيةً.

في عـام 1922، العـام الـذي تـوفّي فيـه بروسـت، (كـان في سـنّ الواحـدة والخمسين فقط)، نشر فرويد مقالة قوية، موجزة، عن الغـيرة الجنسـية بعنـوان "بعض الآليّات العصابية في الغيرة والانفصام والشّـذوذ الجنسـي". وهنـاك ربـطٌ استهلالي بين الغـيرة والحـزن، حيـث يطمئننـا فرويـد أنّ الأشـخاص الـذين لا يُظهِرون هذين النوعين الكونيّين من المشاعر، يكونون قـد مـرّوا بمرحلـة كبـت مزمنة، تصبح معها الغيرة والحزن أكثر نشاطاً في اللاّوعي. وبسخرية متشـائمة، يقسّم فرويد الغيرة إلى أصـناف ثلاثـة: تنافسـية، وإسـقاطية، ومضـلّلة. الأولى نرجسية وأوديبية، والثانيـة تنسـبُ إلى المعشـوق إثمـاً، سـواء أكـان حقيقيـاً أم متخيّلاً، ينتمي إلى الذّات، والثالثة تقـع علـى التخـوم مـع الانفصـام، وتأخـذ كموضوع مكبوت لها شخصاً من الجنس نفسه. وكما هي العادة مع فرويد، فإنّ التحليل شكسبيريٌّ رفيع، رغم أنه على نمـط "حكايـة الشّـتاء" الـتي لم يـذكرها فرويد، وليس وفقاً للظلام التراجيدي في مسرحية "عُطيل"، حيث حدّد فرويد، يوماً، إطار الغيرة الإسقاطية. في "حكاية الشتاء" يشقّ ليونتس طريقه منهجياً عـبر الأنواع الثلاثة للغيرة بحسب فرويد. أما أمثلة بروست الثلاثة الرفيعة عـن الغـيرة فتقفز فوق التنويع التنافسي أو الطبيعي، وتلامـس، قلـيلاً، النّـوعَ الإسـقاطي، وتتركّز بشراسة في النمط التضليلي. لكن بروست هو ندّ فرويد، ولـيس سـيّده، والتوصيف البروستي للغيرة هو خاصّية بروست وحده. وأن نطبّـق فرويـد علـى بروست في موضوع الغيرة هو أمرٌ اختزالي ومضلّل، يشبه تحليلَ رؤيا "البحـث" للشّذوذ الجنسي بطريقة فرويدية.

لا يوجد ساخر أكثر عمقاً من بروست في قرننا، والـربّط الميثولـوجي الـذي تقـوم بـه روايتـه بـين اليهـود والشّـذوذ الجنسـي لا تقلّـل مـن شـأن أي مـن المجموعتين. لم يكن بروست معادياً للسّامية ولم يكن مصاباً بفوبيا ضدّ الشّذوذ. حبّه لأبيه، غير اليهودي، كان حقيقياً، لكنّ عاطفته تجاه والدته اليهوديـة كانـت كاسحة، وعلاقة الحب التي جمعته مع المؤلف الموسيقي رينالـدو هـان، ومـع ألفرد أغستُونيلي، النموذج البدئي لألبرتـاين، كانـت حقيقيـة جـداً. لقـد قـارنَ بروست اللاجئين من سدوم وعمّورة بيهود الشّتات، وبشـكل علـني، مـع آدم وحواء، المطرودين من الجنّة. ويؤكّد ج. إ. رفيرز أنّ هذا التوازي مـع سـدوم، والقدس، وعدن، هو في قلب رواية بروسـت، ويمـزج القـدرة اليهوديـة علـى البقاء مع تحمّل الشّاذين جنسياً عـبر العصـور، وبالتـالي فـإنّ اليهـود والشّـاذين جنسياً يحقّقون منزلةً خاصةً كأمثلة على الحالـة الإنسـانية بمـا أنـه، كمـا يقـول بروست "الجنان الحقيقية هي الجنان التي فقدناها". قـد تبـدو سـخرية بروسـت قاسية بخصوص الشذوذ الجنسي المازوخي لتشارلوس أو حالات فقدان الأمـان اليهودية لبلوخ غير المريح، لكننا نقسو على بروست إذا حكمنا عليه بأنـه يـرزح إمّا تحت همّ أجداده اليهود وإما تحت همّ شذوذه الجنسي.

الحكمُ عليه سوف يشكّل نوعاً من القسوة، على أيّ حال: إنّ روايته "بحث" عملٌ تأمّلي كبير حتى أنه يتخطّى المعايير الغربية للحكم. وحساسيتُها، كما أتذكّر ملاحظة روجر شاتوك، مشـرقية، علـى نحـو طريـف. إنّ بروسـت، الـرّاوي، ومارسيل ينصهران في القناعة المضمرة بأننا لا نتشكّل نهائيـاً أبـداً، بـل نسـتمرّ ببطء في النموّ في الوعي. أنا مدرك أن بروست هو ذورة الثقافة الفرنسية، وليس الفكر الهندوسي. ربما أغدق راسكين، المجنـون كمـا هـو الحـال، بعضـاً مـن عرفانيته الأرضية على بروسـت، أو، علـى الأرجـح، أنّ تمكّـن بروسـت مـن الأوهام حمَلَهُ إلى تخوم التبدّل الجوّاني. أتساءل أحياناً عن سرّ فرادة بروست في رؤية وتمثيل الكوميديا العالية، وليس الهزل المتدني، للغيرة الجنسية. لقد حملته السيرورة التأمّلية لرواية "بحث" إلى منظور تبرزُ فيه عـذابات مارسـيل الغيـورة، هزليةً رفيعةً، وإن ظلّت مؤلمةً.

هذا لا يعني أنّ بروست، في عزلةٍ وصمتِ غرفته المخطّطة بالفلّين، ورّط نفسَه في عملٍ ملحمي يشبه "بهاغافادجيتا"، لكنّ "بحث" تنتمي إلى أدب الحكمة، مثلما أنّ مونتان، والدكتور جونسون، وإمرسون، وفرويد، هم في النهاية مؤلّفون يلامسون الحدّ الفاصل بين التأمّل والاستشراف. يقول روجر شاتوك عن "بحث": "نستطيع أن نقرأ فيها ما سمح لنا عمرنا وفهمنا إلى ذلك سبيلاً". في خاتمة الرّواية لا نصدّق بالضّرورة أنّ الرّاوي جاء ليعرف حقيقةً أو واقعاً ما، بل نشعر بأنه على حافة أن يصبح نوعاً من الوعي مختلفاً جداً عن أيّ شيء، صادفته أنا، على الأقل، في النثر الغربي. من هذا الموقف المنبثق من وعي ناشئ تصبح الغيرة الجنسية والحبّ العاطفي غير منفصلين الواحد عن الآخر، برفعةٍ وهزلٍ معاً.

يقول صموئيل بيكيت، قُبيل نهاية كتابه "بروست"، عام 1931، إنّ رجال بروست ونساءه "يطرحون، كما يبدو، موضوعاً صِرفاً، يمكّنهم العبور من حالة الإرادة العمياء إلى حالة التمثيل". بالنسبة إلى بيكيت، يصبح بروست هو الموضوع الصرف: "إنّه تقريباً معفيٌّ من عكَرِ الإرادة". أفترض أنّ بيكيت هنا لا يشير إلى الرّاوي، ولا إلى مارسيل، بل إلى المؤلّف مارسيل بروست نفسه، الذي يعاني الرّبو، ويقرأ شوبنهور، محاولاً الوصول إلى حال الموسيقى. إنّ والتر باتر، الذي كانت تربطه علاقة مع راسكين تشبه علاقة بروست به، هو الناقد الذي كان الأفضل حتماً في فهم بروست. و"اللّحظة الاستثنائية" لباتر، وهي بمثابة تجلّ أرضي ومادّي، هي ما ينشدُهُ العاشقان الغيوران لبروست- سوان ومارسيل- حين يجريان بقلق بحثهما التاريخي والأكايمي عن ماضيهما الإيروتيكي. إنّ كوميديا بروست الرفيعة والمخيفة تجعل أبطاله مؤرّخين حقيقيين للغيرة، حيث يقومون ببحوثهم بعد انقضاء حبّهم، بل، في حال مارسيل، بعد أن تكون العشيقة قد ماتت. والغيرة الجنسية، كما يقترح بروست، هي قناع للخوف من الفناء، إذ يصبح العاشق الغيور ممسوساً بكلّ تفصيل متعلّق بزمان الخيانة ومكانها، لأنه يخاف أن لا يكون ثمة مكان وزمان كافيان له. ومثل مؤرّخ الفنّ، ينشد العاشق المفجوع حقيقة تجلٍّ ماضية، لكنّ مؤرّخ الغيرة يجد هذا التجلّي ظلاماً.

لقد اعتقد بروست نفسه بأنّ الجزء الحاسم من "طريقة سوان"، وهو الكتاب الأول من رواية "بحث"، هو التوصيف الخارق لعذابات سوان الغيورة. والحق أنني حين أفكّر في سوان أتذكّر أولاً مسارَ انحدارِه إلى جحيمِ الغيرة. يقول ج. إ. ريفرز إنّ "رؤيا بروست ليست أنثوية، بل أندروجينية"، وهذا صحيح أحياناً في حال شكسبير أيضاً. وتجربتي مع "بحث" وبخاصّة مع سلسلة ألبرتاين ("الأسير" و"المطارَد") تشير إلى أنّ موقف الرّاوي يمكن أن يوصف بالسّحاقي الذكوري، وهذا بحدّ ذاته تنويع على المخيّلة الأندروجينية التي يعبّر عنها، ويحتفل بها، بروست، في آن واحد. في "مدن السّهل" يستحضر ساردُ بروست العالَم المزدوج جنسياً للكوميديا الشكسبيرية، (سوف أستخدم من الآن فصاعداً تنقيح تيرينس كليمارتين لترجمة سي. ك. سكوت منوكريف): "الشاب الذي كنا نحاول أن نصفه لم يكن بوضوح سوى امرأة، والنسوة اللواتي كنّ ينظرن إليه برغبة كنّ محكومات بالخيبة نفسها (فشل في الذائقة من جهتهنّ) كأولئك الذين يندهشون في مسرحيات شكسبير الكوميدية لمرأى فتاة متنكّرة في زيّ شاب".

في المسرحيات الكوميدية، يعمد شكسبير إلى ربط التنكّر الجنسي بالغيرة الجنسية، وذلك من خلال طرق تتجنّبُ حالة المسّ. والكوميديا البروستية تنحرف بعيداً عن شكسبير باتجاه تهوّر يسمح للإكراه بأن يفعل فعله بحرّية. لا يسمحُ بروست أبداً بوجود أسلاف أدبيين للغيرة: تفصل عُطيل وليونتيس سنوات ضوئية عن سوان ومارسيل. ولا يوجد لدى بروست عاشق يمكن أن يتحوّل إلى مجرم: إنّ روح الكوميديا في روايته تمنع ذلك. هذا هو السّبب الذي يجعل الاستعارة المطروحة المتعلّقة بسوان ومارسيل هي للباحث الأكاديمي، وبخاصّة لمؤرّخ الفنّ بحسب راسكين. والتعذيب، عبر تقصّي الحقيقة، هو صيغة بروست الهزلية، بما أنّ هذا شكل من أشكال تعذيب الذّات، والحقائق بحدّ ذاتها هي جوهرياً تكهّنات متخيّلة. هذا النسق أرساه سوان:

"ولكن خلال هذا الطّور الغريب من الحب تصبحُ شخصيةُ الشّخص الآخر مضخّمةً جداً، ومعمّقة جداً، حتى أنّ الفضول الذي يشعر به الآن يتحرّكُ في داخله تجاه أصغر التفاصيل المرتبطة بالحياة اليومية للمرأة، هو نفسه التعطّش

إلى المعرفة الذي درس به التّاريخ يوماً. كما أنّ طريقةَ الأفعال كلّها، التي سوف يتخلّى عنها من الآن فصاعداً شاعراً بالخجل، مثل التجسّس، اللّيلة، خارج النافذة، وربّما غداً، طارحاً بمهارة أسئلةً تحريضية على شهود عابرين، ومقدّماً الرّشى للخدم، ومسترقاً السّمع خلف الأبواب، بدت له الآن، تماماً على المستوى نفسه من فكّ شفرات المخطوطات، ومعاينة الدّليل، وتفسير الأضرحة القديمة، طرقاً عديدةً مختلفة من التحرّي العلمي، مع قيمة فكرية حقيقية، مكرّسةٍ شرعياً في البحث عن الحقيقة.

إنّ رغبة سوان في إعادة بناء التفاصيل التافهة لحياة أوديت الاجتماعية، تقارَن لاحقاً برغبة "عالم الجمال الذي ينبشُ في الوثائق العريضة، المتعلّقة بفلورانسا من القرن الخامس عشر، من أجل أن ينفذَ أعمق إلى روح برايمفيرا، والجميلة فانا، أو فينوس بوتيسيللي". إنّ روح أوديت غير قابلة للنفاذ، مثلما يكتشف سوان، وهذا أصبح تحريضاً دائماً لهجمات جديدة من عذابات الغيرة، الممتزجة بالرّغبة "الأكثر نبلاً" في معرفة الحقيقة. وفي إحدى مفارقات بروست الجميلة يجد سوان "أنها ملكة أخرى من أيام شبابه النشط، التي أنعشتها غيرتُهُ، والرّغبة في الحقيقة، لكنها الحقيقة التي تقف حاجزاً بينه وبين خليلته، متلقّياً ضوءَ غيرتِهِ منها فقط". إنّ حقيقة كهذه، في قلب كلّ هذه الأنواع من الغيرة، لا تتلقّى سوى الظلام من الكآبة التي تصدر عن العاشق. ووصفُ فرويد السّاخر للوقوع في الحبّ، على أنّه "مبالغة في تقدير الموضوع،" ليس كافياً للرّغبة التي تصدر مبدئياً عن الغيرة، وتستبدلها لاحقاً. هنا تتخطّى عبقرية بروست شكسبير، وفرويد، كرؤيا للهوس الإيروتيكي:

ليس لسوان، بالتأكيد، أدنى إدراك عن مدى هذا الحبّ. وحين يسعى إلى قياسه يحدثُ أحياناً أن يجده قليلاً، متقلّصاً تقريباً إلى لا شيء. وعلى سبيل المثال، فإنّ قلّة الحماسة، التي تتحوّل إلى قرف، بعد أن كان، قبل أيام من وقوعه في حبّ أوديت، قد شعر بملامحها المعبّرة، ومحيّاها الشاحب، قد عادت خلال أيام بعينها. "حقّاً، إنني أحرز تقدّماً ملموساً"، يقول لنفسه في اليوم التالي. "وإذ أنظرُ إلى الأشياء بطريقة مخلصة، لا أستطيعُ القول إنني

شعرتُ باللّذة اللّيلة الماضية لوجودي معها في الفراش. إنه شيء غريب، لكنّني ظننتُ بأنها بشعة حقّاً". وقد كان التأكيد مخلصاً، لكنّ حبّه امتدّ ليتجاوزَ عتبة الرّغبة الحسّية. في الحقيقة، لم يعد شخصُ أوديت يشغل حيّزاً عظيماً فيه. وحين كانت عيناهُ تقعان على صورة أوديت فوق طاولته، أو حين كانت تأتي لتراه، كان يجد صعوبةً في التعرّف إلى وجهها، سواء جسدياً، أو فوتوغرافياً، مع قلق مؤلم ومستمرّ يستقرّ في عقله. كان لسانُ حاله يقول، بشيء من الدّهشة، "هل هذه أوديت؟"، وكأننا بتنا نرى فجأةً واحدة من عللنا تأخذ شكلاً منفصلاً، برّانياً، ولا تحمل أيّ تشابه بين الموت والحب، بل هي أكثر إدهاشاً مما اعتدنا رؤيته، حتى أنها تجعلنا نبحر أعمق فأعمق، خوفاً أن يفرّ واقعها منّا، إلى غموضِ الشّخصية. هذا المرض أو العلّة التي أضحت حبّ سوان، انتشرت وتناسخت، وباتت متداخلة مع جميع أفعاله، وأفكاره، وصحّته، ونومه، وحياته، وحتى مع ما أملَهُ بعد موتِهِ، وباتت غير منفصلة إطلاقاً عنه، حتى أصبح من المستحيل حذفها، من دون تدميره كلّياً تقريباً: وكما يقول الجرّاحون، لم يعد حبّه قابلاً للجراحة.

يعلّق فرويد على تصعيد الرّغبة بوصفها "قِسطَ التحريض" ويقصد بذلك العوائق الاجتماعية، بالإضافة إلى عملية الكبت الدّاخلية. ويخبرنا بروست، براغماتياً، أنّ الغيرة الجنسية هي من أعظم مكافآت التحريض، والنتيجة الهزلية هي أنّ العامل الجنسي يصبح بلا قيمة: "شخصُ أودِيت، في الحقيقة، لم يعد يشغل حيّزاً عظيماً فيه". وصورتهُا، بل حتى وجهها الحقيقي يرفض الهوية، "مع قلق مؤلم ومستمرّ راح يستقرّ في عقله". وبات الحبّ والموت قريبين جدّاً، والعاشق سوان يقترب من الهاوية، لكن هذا، بالنسبة إلينا، هزليّ بشكل رهيف:

"أحياناً كان يتمنّى أن تموتَ، بلا ألم، في حادثٍ ما، بما أنها تجول في الهواء الطلق، عبر الشّوارع، وتقطعُ منعطفات مزدحمة، من الصّباح حتى هبوط اللّيل. ولمّا كانت تعودُ دائماً سليمةً معافاة، كان يندهش من صلابة الجسد البشري ومتانته، والقادر دائماً على أن يحمي نفسه، وينتصر على جميع الأخطار التي قد

تحلّ به، (والتي بدت لسوان لا حصر لها، بما أنّ رغبته السرّية قد نثرتها جميعاً في طريقها)، وذلك بحصانة كاملة إلى حدٍّ ما، قياساً على تاريخ كذبه في السّعي وراء المتعة. وشعر سوان بتعاطف قلبي مع السّلطان محمد الثاني، إذ كان معجباً جدّاً بتلك الصورة التي رسمها بيلّليني للسلطان، الذي عمد، حين اكتشف أنه وقع بجنون في حبّ إحدى زوجاته إلى طعنها حتىّ الموت، من أجل أن يستعيدَ سكينةَ عقله، كما يقول كاتب سيرته بتقريريةٍ جافّة. لكن سوان راح يشعر بالخجل من نفسه، لمجرد التفكير في نفسه على هذا النحو، وبدا أن عذاباته لا تستأهل شفقةً من أحد، وبخاصة أنه الآن ينظر إلى حياة أوديت نفسها على أنها رخيصةٌ جدّاً.

أمّا ذروة هذا القسم "سوان عاشقاً"، وهو من أكثر المقاطع شهرةً لدى بروست على الإطلاق، فتأتي بعد حلمٍ ملوّن، يجمعُ فورشفيل، خصم سوان في حبّ أوديت، ونابليون الثالث، في تأريخٍ هزلي مرّةً أخرى، كما يبدو لنا، ولكن ليس بالنسبة إلى المسكين سوان، الذي يعتقد على الأقلّ بأنه نالَ ما يكفي:

"بعد استيقاظه بساعة، وبينما كان يصدر التعليمات للحلاّق بأن ينتبه ألاّ يصبح شَعره المسرّح بعناية أشعث خلال الرحلة، فكّر في حلمِهِ ثانيةً، ورأى من جديد، بعد أن كان قد شعر بها قريبة منه جدّاً، مُحيّا أوديت الشاحب، وخدّيها الضامرين جداً، وتقاطيعها المتشنّجة، وعينيها المتعبتين، وجميع الأشياء التي- في مضمار تلك الانبجاسات المتتالية للحبّ، التي جعلت من حبه الدائم لأوديت نسياناً طويلاً للانطباع الأوّل الذي شكّله عنها- لم يعد يلاحظها منذ الأيام الأولى لتقاربهما، تلك الأيام التي، من دون شكّ، طالما عادت ذاكرته إليها لاستعادة حسّها الحقيقي. ومع الخسّة القديمة، المتقطّعة، التي كانت تعود لتظهر لديه، حين لا يكون حزيناً، وحيث معاييره الأخلاقية تنحطّ بالمقابل، كان يصرخُ قائلاً لنفسه: "يا لي وأنا أفكّر في أنّني أهدرتُ سنوات من حياتي، وأنّني تقتُ للموت، وأنني جرّبتُ حبي الأعظم لامرأةٍ لم تكن تستهويني، ولم تكن حتى نموذجي المفضّل".

الخسّة تعودُ للظهور حين تتوقّفُ اللاّسعادة، وهذا يسمحُ لمعاييرنا الأخلاقية بالهبوط إلى مستواها الطبيعي. تلك الملاحظة الشائقة هي تمهيد لنحيب سوان الأزلي، ودواء مناسب لنا جميعاً، بغضّ النظر عن جنسنا أو قناعاتنا الجنسية. أوديت ليست بالتأكيد نموذج سوان المفضّل، ولا نمطه أو جنسه، بما أنها ليست رفيعة بما يكفي، ولا متدنّية بما يكفي، بالنسبة إلى شخص محبّ للجمال، شديد التأنّق، ويمتلكُ حياةً اجتماعيةً باهرةً كتلك. سوان، ويا للحسرة، وقع في مصيدة، وفي عالم بروست لا تستطيع أن تقول "وداعاً، أوديت، وأنا أسامحكِ، على كلّ ما فعلتُهُ لكِ." (النمط الأميركي) أو "الخروج من الحبّ هو من أعظم التجارب الإنسانية، إذ تبدو كأنّك ترى الحياة بعينين جديدتين، صاحيتين." (النمط الإنكليزي-الأيرلندي). بالنسبة إلى سوان، الحبّ يموت، لكنّ الغيرة تبقى مدّة أطول، وبالتالي يتزوج أوديت، ليس برغم، بل بسبب خيانتها له، مع رجال ونساء على السواء. وتفسيرُ بروست للزّواج يليقُ به كثيراً:

"فوجئ الجميعُ تقريباً بالزّواج، وهذا بحدّ ذاته مفاجئ. من دون شكّ، قلة قليلة جداً تفهم الطبيعة الذاتية الصرفة للظاهرة التي نسمّيها الحب، أو كيف تخلقُ، إذا صحّ التعبير، شخصاً إضافياً، ملحقاً، يختلفُ عن الشّخص الذي يعرفه العالم بالاسم نفسه، شخص اشتُقّت عناصرُه المكوّنةُ من أنفسِنا جميعاً".

وبعد أن لحقت غيرةُ سوان على زوجته بحبّه لها إلى النسيان، فإنّ ذكرى الغيرة ما تزالُ تعذّبهُ، بعد مضي وقت طويل، وبحوثه تستمرّ:

"استمرّ في محاولة اكتشاف ذاك الذي لم يعد في دائرة اهتمامه، لأنّ ذاته القديمة، رغم أنّها انكمشت إلى حدود الشلل الأقصى، كانت تتصرّف آلياً، ووفقاً لمشاغل مهجورة بكلّيتها، حتى أنّ سوان لم يستطع أن ينجح في تصوير ذاك الكَرْب لنفسه- كان قاسياً ذات مرّة، حتى أنّه لم يكن قادراً على تخيّل فرصة للتعافي منه على الإطلاق، وبدا أنّ موتَ المرأة التي أحبّ (برغم أنّ الموت، مثلما ستُظهِرُ لاحقاً هذه القصّة، بالبرهنة القاسية، لا يقلّل البتة من الآلام التي تسبّبت بها الغيرة) وحده قادر على فتحِ طريق حياته، التي بدت، عندئذٍ، مسدودةً، إلى غير رجعة".

إنّ نذير جحيم الثنائي مارسيل- ألبرتاين، يجد جذوره هنا، لأنّ سوان هو سلف مارسيل، وهو بمثابة حنّا المعمدان الذي تنبّأ بالصّلب الغيور لذات الرّاوي الشابّة. يقدّم بروست تنقّلاً مزدوجاً بين النوعين من الشّهادة: محنة الغيرة التي تصيب سانت لوب في علاقته براشيل، وتحذيرُ سوان المباشر، والنبوئي، لمارسيل، غير المكترث.

قبل تحليل هذا التقاطع، يبدو من المناسب أن نتصدّى لنقدين ظالمين موجّهين، حالياً، إلى بروست. الأوّل لماذا لم يكن الرّاوي نصف يهودي، مثلما كان بروست، والثاني، وهو من دون شكّ أكثر أهميةً، لماذا كان الراوي سَوِيّاً جنسياً، بينما بروست مزدوج جنسياً، مع نزعة شذوذٍ أقوى في داخله؟ نموذجٌ واحد من الدفاع المهيمن يؤكّد على رغبة بروست في الكونية، لكنّ هذا يكاد لا يبدو مناسباً. دفاعٌ آخر يشير إلى أنّه حتى في عام 1922، حين كانت قضية دريفوس ما تزال طازجة، فإنّ الشذوذ الجنسي ظلّ يحملُ معه وشماً. وهذا ليس مقنعاً أيضاً، فإنّ بروست فنان عظيم جداً، حتى أنّ كرامته الجمالية تستحقّ منّا البحث عن الدوافع الجمالية لما هو، في الأساس، قرارات جمالية. هل ستكون الرواية أفضل لو أنّ الرّاوي كان مسيحياً، ومن الأسوياء جنسياً؟

الباحثون في السّيرة أجلوا السّخفَ الذي يرمّز أخلاقياً علاقةَ مارسيل بألبرتاين، ويسقطها على علاقة بروست بألفرد أغوستينللي. إنّ "داخل بستان مبرعم" هي ترجمة بارعة للعنوان الفرنسي الأصلي ( L'Ombre des jeunes filles en fleur)، رغم أنّها لا تلتقطُ كلّ ما في العنوان من روح (ظلّ فتياتٍ يافعات في براعمهنّ). اقرأْ ذلك على نحو مفارق، بمعنى بستان مبرعم من الصبيان اليافعين، وسوف تدمّر الكآبة الجمالية الآسرة التي يحقّقها بروست. إن سحاقية ألبرتاين، هي مسّ ساحرٌ كما يعالجها بروست، وترمّز أخلاقياً، وبفظاظة شديدة، ميول أغوستينللي نحو السويّة الجنسية. كان بروست يعرف بدقّة ماذا يفعل: سوان ومارسيل هما شخصيتان موازيتان للشاذّ جنسياً تشارلوز والمزدوج جنسياً سانت لوب. إنّ عذابات الحبّ والغيرة تتجاوز الجنس والميول الجنسية، وتُفسدُ ميثولوجيا الرّواية لمدن السّهل إذا كان الرّاوي لم يستطع أن يخلق مسافةً بينه وبين الشاذّين جنسياً واليهود، على السواء.

إنّ اهتمام بروست الرئيسي ليس التاريخ الاجتماعي أو التحـرّر الجنسـي، أو قضية دريفوس، (رغم أنه كان مناصراً دائماً لدريفوس). الخلاص الجمـالي هـو مغامرة روايته الكبيرة، وبروست يتحدّى فرويد كصانع خرافات كبير في الحقبـة الفوضوية. والقصة التي يبتكرها هي رومانسٌ رؤيوي يصوِّر كيف ينضج الـرّاوي من كونه مارسيل حتى يصبحَ الرّوائي بروست، الذي يقوم، في الجزء الأخير من الكتاب، بعملية إصلاح لوعيه، ويكون قادراً على بلـورة حياتـه، وفقـاً لشـكلٍ جديد من الحكمة. لقد أطلق بروست، محقّاً، حِكمَه بأنّ الرّاوي سـيكون أكثـر فعاليةً، إذا اتخذ موقفاً حيادياً تجاه الميثولوجيا التي ترتقـي بالسّـرد إلى مسـتوى قصيدة فلكية، دانتية وشكسبيرية في آنٍ واحد. لقد تُرِكَ بلزاك، وستندال وفلوبير في الخلف مع قفزة بروست باتجاه رؤيا تجمعُ بين سدوم وعمّورة والقدس وبين الجنّة: ثلاثة فراديس مهجورة. والرّاوي، بوصفه، السويّ جنسياً، غير اليهودي، هو أكثر إقناعاً كرائي للميثولوجيا الجديدة.

بين سوان ومارسيل، هذين العاشقين المكابـدين تحـت الهـواء الثقيـل للغيـرة، يحشرُ الراوي سانت-لوب، الذي سيتزوّج جيلـبرت، ابنـة سـوان، والحـبّ الأول لمارسيل، والتي سوف تموت في سنّ مبكّرة جدّاً، ضحيةً للحرب العالميـة الأولى. وما يرافق العلاقة الآفلة بين سانت-لوب وراشيل هو حكمة بروست الأكثـر تألّقـاً، ربّما، عن الغيرة إذ يقول: "الغيرة، الـتي تطيـلُ أمـد الحـبّ، ليسـت قـادرة علـى استقطاب الكثير من المكوّنات التي تتجاوز المنتجات الأخرى للمخيلة."

أفكّر، وأنا أقرأ هذا، في أنّ بروست هو الدكتور الحقيقي لكل أولئك العشّاق البائسين، وهذا يعني، عاجلاً أم آجلاً، جميع الـذين وقعـوا في الحـبّ. لسـوء الحظّ، فإنّ علاجاته، مثـل كـل دواء للحـب، تفعـل فعلـها- حـتى في شـكله الصّرف كغيرة- بعد أن يكون المرضُ قد انتهى. إنه يقدّم راحةً اسـتعادية، وهـو النوع الوحيد الذي نقبل به. إنّها لمتعةٌ متأخّرة أن يُقال لكَ بأنّ الغيرة هي قصـيدة ضعيفة، وغير قادرة على تطـوير الـثلاث أو الأربـع صـور، الـتي تختزنهـا. في الرّوايات التي نكتب فيها بحياتنا، تتوارى الغيرة التي تستهلكنا في وقت معيّن في شكل عاطفة هزلية-مأساوية، لأيروس المتوفّى. سانت- لوب ليس مؤرخـاً لفـنّ

الغيرة، مثل والد زوجته، وليس الرّاوي لها، مثل صديقه مارسيل. إنّ الحب يبقى يتذبذبُ حيّاً بفعل الغيرة، ويموت معها، وسانت-لوب يعاني بلطف الرّاحة المثيرة الفضولية كونه أضحى اللقيا الأثرية، المألوفة والمطمئِنة لراشيل:

"أحياناً كانت راشيل تأتي متأخّرة جداً في الليل، حتى أنّها لم تكن تستطيع أن تطلب الإذن من عشيقها السّابق للاستلقاء بجانبه حتىّ الصباح. كان ذلك بمثابة راحة عظيمة لروبرت، لأنه كان يذكّره كم كانا قد عاشا حميمين معاً، وليرى أنه حتى لو شغل الحيّز الأكبر من السّرير لنفسه، فهذا لم يكن يؤثّر في نومِها. وأدركَ أنها أكثر راحةً، وهي تلتصق بجسده المألوف، من أيّ مكانٍ آخر".

من الصعب أن تكرّس الأولويات هنا بين السخرية والحزن، وما يهمّ أكثر من سواه هو أنه لا سانت-لوب ولا راشيل يشعران بالحزن أو بالندم وهما يرقدان نائمين في الخواء الذي استبدلَ الرّغبة. غيرةُ سانت-لوب السابقة سقطت عنه باتجاه تبادل اجتماعي عائلي. وسوان، مثلما يعترف لمارسيل، ليس قادراً حتّى على الشَبَحية الاستعادية للارتباطات القديمة:

"الناسُ فضوليون جداً. لم أكن في حياتي يوماً فضولياً، إلاّ عندما وقعتُ في الحبّ، وعانيتُ الغيرةَ. ألم أتعلّم الكثير! هل تعاني الغيرة؟". أخبرتُ سوان أنني لم أجرّب الغيرة في حياتي، حتى أنني لا أعرف ماذا تعني. "حسنٌ"، يمكن أن تعتبر نفسكَ محظوظاً. قليل من الغيرة ليس خالياً من المتعة كلّياً، لسببين. في المقام الأول، إنها تمكّنُ أولئك الناس الذين ليسوا فضوليين بأن يهتمّوا بحياة الآخرين، أو يهتموا بحياة بعضهم البعض، على أيّ حال... وحتّى عندما لا يكون المرء مرتبطاً بالأشياء، فإن ثمة أهمية في كونك كنتَ مرتبطاً بها أصلاً، ذلك أنّ الغيرة موجودة لأسباب لم يقبض عليها الناس الآخرون. إنّ ذكرى هذه المشاعر لا يمكن أن توجد إلاّ في أنفسنا، ويجب أن نرجع إلى ذواتنا للعثور عليها".

يبدو سوان، في بؤرة نرجسيته الجمالية، أكثر من أيّ وقت مضى، محاكاةً لراسكين، الذي انتقلت عبادته للفنّ إلى عبادته لذاته. ووفقاً لسخرية بروست الرهيفة، فإنّ كلمة سوان "فضولي" تعني ببساطة "الاهتمام"، ونتركُ سوان، لينتابنا

شعور بصقيع عظيم. إنّ الاستعارة أو التحوّل الذي أسماه فرويد "الحب" يسمّيه بروست "الغيرة"، وبالتالي حين يخبرُ مارسيل العاجز سوان أنه لم يشعر بالغيرة البتة، فإنه يعترف ضمناً بأنه لم يكن يحبّ جيلبرت. إنّ انتقامات الزّمن هي على وشك أن تهبط عليه في قضية الرّواية الأعظم عن الغيرة، تلك المحاكاة الشيطانية لبحثه عن الزّمن الضائع. إنّ حكاية ألبرتاين-مارسيل عن التملّك، والغيرة والموت، والغيرة الناتجة عنها بالضرورة، تبدأ، كما يجب، بالغيرة، التي، بحسب الرّاوي، تسبقُ حبّ مارسيل لألبرتاين. في الصّفحات الأولى من "الأسير"، يصبح النسقُ واضحاً: إنّ الإثارة المتضمّنة في غيرته هي التي تدفع مارسيل إلى التنافس مع عشيقات ألبرتاين السّحاقيات، اللّواتي لا يأمل أبداً الانتصار عليهنّ:

"في مغادرتي بالبيك، تخيّلتُ أنني أتركُ عمّورة، مقتلعاً ألبرتاين منها، وعمّورة، ياللحسرة، انتشرت، في الواقع، في كلّ أنحاء العالم. جزئياً بسبب الغيرة، وجزئياً بسبب الجهل بتلك المتع، (وهي حالة نادرة إلى حدّ بعيد) رتّبتُ، غير مدرك، هذه اللّعبة من الكرّ والفرّ، حيث ألبرتاين تفرُّ منيّ دائماً".

إذا كان الحبّ الفرويدي هو بمثابة تقدير مضخّم للموضوع، فإنّ الغيرة البروستية، التي هي أكثر تناقضاً وديالكتيكيةً، هي في آن واحد تقدير متدنّ للموضوع، وغلوّ بلاغي مجنون لحضور الحبيبة. وكما يؤكّد بروست، فإنّها يمكن أن تخفُي تناقضات كلّية:

"كان يمكن أن لا أكون غيوراً، لو أنّها كانت قد استمتعت بلذّتها في الحيّز الذي أشغله، وبتشجيع منّي، وتحت مراقبتي بالكامل، وبالتالي خلّصتني من الخوف من التهوّر؛ وكان يجب أن لا أكون غيوراً لو أنّها انتقلت إلى مكان ناءٍ، وغير مألوف، حتى أنّني لا أستطيع تخيّله، وليس أمامي أي احتمال لمعرفته، ولا إغراء لكي أعرف طريقتها في الحياة. وفي كلا الحالين، فإنّ ريبتي كانت ستُمحى بواسطة معرفةٍ أو جهلٍ، كاملين".

اليقين والمعرفة على السواء يدمّران رومانس الغيرة، التي هي، بحسب تفسير بروست، كلّها رومانس، أدبي وحياتي. ولكن ما الذي يمكننا التأكّد منه سوى

الموت، وما الذي نعرفه، في نهاية المطاف، سوى تجربة الموت، غير القابلة للتواصل؟ لماذا يقدّم بروست، فنان الغيرة، رواية تراجيدية كوميدية عن اضطرابات العاشق؟ إنه بروست- وليس راسكين، أو باتر، أو وايلد، وورثتهم ييتس، وجويس، وبيكيت- الكاهن العالي لدين الفن، الذي لا ينافسه أحدٌ. الفنّ، وليس التملّك الجنسي، هو مهرب بروست الوحيد من الرومانس الحياتي، إلى الغيرة، والكتاب الأخير من "بحث" بعنوان "المستعاد" ينقذ الرواية من الرومانس الأدبي للغيرة. وبغضّ النظر عن الطريقة التي تحصّل فيها بروست على موقفه شبه الهندوسي من الذّات، فإنه يستمتعُ، على نحو عارم، بقيامته عن الغيرة، في "الأسير" و"المطارد"، وكذلك نفعل نحن. لكننا نجفل أمامها، وبروست يحضّرنا لرؤيا مختلفة جدّاً للواقع، رؤيا لها ماض، وربما مستقبل، ولكن، بالنسبة إلى الغيرة، ثمة الزّمن الحاضر فقط، مهما تكن طبيعتها استعادية.

لا تشخّص ألبرتاين غيرةَ مارسيل أبداً، مؤكدةً له أنّ أكاذيبها عليه هي نتيجة لحبّها فقط. والراوي لا يفسّر أبداً استغراب القارئ لماذا تتمسّك ألبرتاين بمارسيل طوال تلك الفترة؛ إنها الملهمة، ولا تفرج أبداً عن أسرارها. حين تفرّ، تختمُ رسالتَها الوداعية بقولها، "أتركُ لكَ أفضل ما في نفسي"، جملة صحيحة بقدر ما هي مزيّفة، ككلّ شيء آخر في العلاقة. بعد موتها، مصادفةً، إثر سقوطها عن ظهر الحصان، يتلقّى مارسيل برقيتين منها، كجواب على رسالته الكاذبة حول عزمه الزّواج من صديقتها أندري، الأولى تهنّئهُ على اختياره، والثانية تقترحُ العودة إليه. هذا التناقض المطلق، الذي لم تبطل مفعولَه إلاّ وفاةُ ألبرتاين فقط، يُهيّئ القارئ ومارسيل معاً لما يشبه حملة بحث نابليونية، حتى أنّ الناجي يرتقي إلى الحياة الإيروتيكية للحبيبة المفقودة، من خلال فضوله حول أندري، عاشقها يوماً (كأنثى)، والآن، عاشقه (كذكر).

ليس إلاّ قارئ غير كفؤ يمكن أن يسوق ملاحظات أخلاقية ضدّ رواية بروست "بحث"، فرفعة الكتاب وسخريته تدافعان عنه ضدّ الحمقى. لكنّ حكمة بروست صعبة جداً، فالحبّ حقيقي بين الجدّة والأمّ ومارسيل، ولكن ليس بين أيّ أحدٍ آخر في الرّواية. حتّى الصداقة تبدو مستحيلة كالحبّ ذاته، أما الإقناع الوحيد

فهو الغيرة، المعقّدة، على نحو محيّر، بين الكثير من نماذج الإقناع، والمفاهيم المنفية، والصعبة المراس، من سدوم وعمّورة:

"البعض- أولئك الأكثر خوفاً، من دون شك، في طفولتهم- لا يكترثون كثيراً لنوع المتعة الجسدية التي يتلقّونها، إذا قرنوا بينها وبين وجهٍ ذكوري. بينما آخرون، ممن يكون شبقهم الحسّي أكثر عنفاً، يشعرون بحاجة ملحّة إلى تحديد موقع متعتهم الجسدية. هؤلاء يعيشون، ربّما، تحت اهتزازت عربة زُحَل، بما أنّ النساء، بالنسبة إليهم، لسن نهائياً، خارج دائرة اهتمامهم، مثلما هو الحال مع النوع الآخر، الذي في علاقته بالنساء ليس له وجودٌ بعيداً عن تبادل أطراف الحديث، وكلمات الغزل، وهو يحبّ من القلب، وليس الرأس. أمّا النوع الثاني فينشدُ أولئك النسوة اللّواتي يقعن في حبّ نساء أخريات، ويستطعن أن يتدبّرن لهم شاباً، يُغني لهم المتعةَ التي يحصلون عليها برفقتِهِ؛ والأفضل من هذا، أنهم يستطيعون، بالطريقة نفسها، أن يحصلوا، مع أولئك النساء، على المتعة نفسها، التي تأتيهم من الرّجل. من هنا تنشأ تلك الغيرة التي تشتعل في داخل أولئك الذين يحبّون النوع الأوّل، فقط من خلال المتعة نفسها التي يحسّونها مع الرّجل، والتي تبدو لعشّاقهم وحدهم بمثابة الخيانة، بما أنهم لا يشاركون في حبّ النساء، ويمارسون ذلك بدافع العادة، ويحتفظون لأنفسهم باحتمال الزّواج، ويتصوّرون متعةً أقلّ، يكونون قادرين على منحها، بل هم لا يشعرون بالكَرْب لأنّ من يحبّونه يستمتعُ بلذّة أقلّ، أما النوع الثاني فيلهمُ بالغيرة، من خلال علاقات حبّه بالنساء. ذلك أنهم من خلال علاقات هؤلاء بالنساء، يلعبون، تجاه المرأة التي تحب بنات جنسها، دور امرأة أخرى، توفّر لهم ما يبحثون عنه لدى رجال آخرين، وبالتالي فالصديق الغيور يعاني شعوراً مردّه أنّ الرّجل الذي يحبّه مأخوذٌ بكلّيته للمرأة التي هي بالنسبة إليه، رجل، وفي الوقت نفسه، يشعر بأنّ حبيبه يفرّ منه، لأنه، بالنسبة إلى تلك النسوة، هو ذاك الشّيء الذي لا يستطيع العاشق أن يتصوّره، نوعاً من المرأة.

إنّ نبرة هذا المقطع تتحدّى كلّ وصف: ثمة سخرية بالطبع، ونزاهة معيّنة، لكنّ العَبَق الأساسَ يبدو نوعاً من الحيرة. لقد حظي بروست بنقّاد متميّزين-

من بينهم بيكيت، وبري، وبنيامين، وجيرارد، وجينيه، وبيرساني، وشاتوك (الذي أفضّلهُ)- ولكنّ بروست يتفوّق، أكثر حتى من جويس، على نقّاده. إنّ رواية مؤلّفة من ثلاثة آلاف وثلاث مئة صفحة، ومعقّدة بما لا يُقارنَ، هي بحدّ ذاتها "ألف ليلة وليلة" تقريباً. إنّ رواية صموئيل ريتشاردسون (كلاريسّا) تبدو لي الرّواية الغربية الوحيدة التي تضاهيها من حيث القوّة (أو من حيث الطّول!) لكنّ "كلاريسّا" تركّز على شخصيتين اثنتين فحسب، المعذّبة كلاريسّا، وناهبها، لافليس. إنّ مارسيل وألبرتاين هما أحجية رواية "بحث"، لكنها تكاد لا تكون روايتهما وحدهما. وليست أيضاً رواية الرّاوي، الناضج مارسيل الآن، بل تكاد لا تكون روايتهم جميعاً. إنّها، بكلّ عمق، رواية بروست، وهو ليس تماماً الرّاوي أو مارسيل. أعرفُ آراء الرّاوي عن الغيرة، لكنني لستُ متأكّداً أنّني أعرفُ آراء بروست، لأنّ الرّاوي ليس شاذّاً جنسياً، وليس يهودياً. حين تتكلّم الحكمةُ بأقوى ما لديها، في الكتاب الختامي للرّواية، ينصهر الرّاوي تقريباً في إهاب الروائي بروست، ويوضع حسّ السّخرية اللاذع عن الغيرة جانباً. هذا سيأتي لاحقاً، لكنّنا لم ننتهِ بعد من الإقناع الحقيقي.

ثمة مقطع مِتعويّ في "الأسير" الذي يدّعي بأنه يهاجمُ الغيرةَ، لكنه، وعلى نحو ساخر، يحتفل بها:

"غيرةُ المرء، التي تنهب الماضي بحثاً عن دليل، يمكن أن لا تجد شيئاً؛ وهي دائماً استعادية، مثل المؤرّخ الذي يكتبُ تاريخَ فترةٍ لا يملكُ عنها أية وثائق؛ كما أنّها دائماً متأخّرة، وتندفعُ مثل ثورٍ هائج إلى البقعة حيث تجد مخلوقاً متعجرفاً، مدهشاً، يعذّبها، ويحبّه الجمهور، بسبب مكره وبهائه. الغيرةُ تطحنُ حولنا في الفراغ".

مؤرّخٌ عاجزٌ وثورٌ مخدوع: بوصفها استعارات عن الغيرة، ليست سطحية، ومع ذلك، ففي استعادته تحرّيات حياة ألبرتاين المثيرة عن الأيروس السّحاقي، ينتقل السّارد إلى تشخيص الغيرة، والرّغبة في شهرة بعد الموت:

"حين نحاول أن نتأمّل ما سوف يحدث لنا بعد موتنا، أليست ذاتنا، التي ما تزال حيّة، هي التي نُسقطها في تلك اللحظة؟ وهل الأمر أكثر سخافةً، إذ نقول كلّ شيء، من أن نندم لأنّ امرأةً، لم تعد موجودة، ليست مدركة أننا علمنا بما كانت تفعل قبل ستّ سنوات، عوضاً عن أن نرغب ذلك من أنفسنا، التي سوف تموت، وسيتحدّث عنها الجمهور، موافقاً، بعد قرن من الآن؟ إذا كان ثمة من أساس حقيقي في الحالة الأخيرة، وليس في الحالة الأولى، فإنّ مشاعر الندم المرافقة لغيرتي الاستعادية ستظلّ تنطلق، بالرّغم من ذلك، من الخطأ البصري نفسه، مثل الشّهرة بعد الموت، لدى الرجال الآخرين.

الرّجال الآخرون، تحديداً هم الأسلاف: فلوبير، ستندال، بلزاك، بودلير، راسكين، لكنهم أيضاً يضمّون بروست الرّوائي، الذي سوف ينصهر فيه الرّاوي. "الخطأ البصري" هو مرضٌ ليس بالوضيع، مثلما كان لسان حال كيتس يقول، والرّوابط بين الغيرة والفن الأدبي علنية. قبل ذلك، كان الرّاوي قد أطلق ملاحظةً بين قوسين: "من المدهش أن ترى مدى قصور المخيّلة، الذي تكشف عنه الغيرة، وهي تصرفُ وقتَها في ابتداع الفرضيات السخيفة والزّائفة، حين يتعلّق الأمر باكتشاف ما هو حقيقي". إنّ حدودَ الغيرة تمهيدٌ آخر لظهور الكفاءة البروستية. في احتراقه وحيداً في الفراغ، يجد مارسيل أنه "لا توجد فكرة لا تحملُ معها دحضاً محتملاً، ولا كلمة لا تتضمّنُ نقيضَها".

يتبلورُ الشّللُ كنتيجة، ويجد مارسيل نفسه في وضعٍ أفضل قليلاً حين يؤكّد أنّ "الكذبَ جوهريٌ للإنسانية. إنه يلعب دوراً لايقلّ أهميةً عن السّعي خلف المتعة، ناهيك أنه محكومٌ بهذا السّعي" إنّ ملاحظة كهذه قد تجعل من المؤلّف منظّراً أخلاقياً، وليس روائياً. لكنّ مقارنةً جيدة تأتي حين يصبحُ الرّاوي في "الوقتُ مستعاداً" قادراً على رؤية كم كانت ألبرتاين مفيدة له من وجهة نظر أدبية: "السنواتُ السعيدةُ هي السّنواتُ الضائعةُ، المهدورةُ، وينبغي للمرء أن ينتظرَ العذابَ، قبل أن يكون قادراً على الفعل". وندرك أنّ الرّاوي أضحى متّحداً مع الرّوائي، حين تتلقّى ألبرتاين، المتوفّاة منذ زمن، مديحَها المستحقّ:

"كنتُ محقّاً، بمعنى ما، أن أُرجع أثر الأشياء إليها، لو لم أمشِ في المقدّمة، ذاك اليوم؛ ولو لم تُتح لي فرصة التعرّف إليها، لما كان ممكناً تطوير جميع هذه الأفكار (إلاّ إذا كانت ستطوّرها امرأة أخرى). لكنني كنتُ مخطئاً أيضاً، ذلك أنّ هذه المتعة، التي تولّدُ شيئاً في الداخل، والتي، من خلال الاستعادة، نسعى إلى حصرها في وجه أنثوي جميل، تأتي من حواسّنا: لكنّ الصفحات التي أعقد العزم على كتابتها لن تفهمها بالتأكيد ألبرتاين، وبخاصة ألبرتاين، فتاة تلك الأيام. لهذا السّبب بالذات، على أيّ حال، (وهذا يُظهر أنه ينبغي لنا أن لا نعيش في جوّ فكريٍ صرف)، وبسبب كونها مختلفة جداً عنّي، أجدُ أنها بذرت اللاّسعادة في حياتي، في البداية، من خلال الجهد البسيط، الذي كان عليّ القيام به في أن أتخيّل شيئاً آخر مختلفاً عنّي".

هذا هو جوهر السّبب الذي يجعل الرّاوي- كان اسمه مارسيل- يُمنح قوّة إضافيةً ليصبح بروست الرّوائي، وليس مجرّد سوان آخر، اختُزلَ لكي يفحصَ مجموعته المختارة من ذكريات الغيرة. إنّ ما ينقذُ بروست من أن يصبح متعجرفاً منفصماً، مصاباً بالغيرة، هو جهدٌ عارم يمكن وصفه، في آن واحد، بالعلاجي والجمالي والعرفاني (ماذا يمكن أن أسمّيه سوى ذلك؟). وجميع قرّاء بروست يسمعون في نهاية "بحث" تلك الترجيعات التي يشبّهها روجر شاتوك، على نحو بارع، بالمفهوم الهندوسي للنفس. إنّ رواية "بحث" هي نتاج سيطرة على الذات، وضَعَت جانباً ما كان كريشنا قد أسماه (في بهافاغاد-جيتا) "اللامبالاة السوداء". قد تكون مفارقة أخرى، ليست بروستية بالضرورة، أن يكون روائي "البحث عن الزّمن الضائع" هو نموذجنا الحديث، والأصدق، للمتعدّد ثقافياً، المتجاوز للفروق بين التقليدين، الغربي والشّرقي.

# -18-

# صراع جويس مع شكسبير

جيمس جويس، الذي نادراً ما تنقصُهُ الجرأة، رأى في شكسبير ما رآه دانتي في فيرجيل. وهذا الطموح كبيرٌ جداً، حتى أنّ جويس نفسه غير قادر على تلبيته. وثمة اتفاق عامّ على أنّ الندّ الوحيد لـ"عوليس" و"صحوة فينيغانز" هي رواية بروست "البحث عن الزّمن الضائع" خلال فترة تقلقلنا الطويلة- إذا كان فيكو وجويس على صواب- التي ستنقلنا إلى حافة العصر الثيوقراطي الجديد. ربّما اقترب جويس وبروست من مضاهاة إنجاز دانتي في "الكوميديا الإلهية"، برغم أنّ كافكا، الذي لم يقترب كثيراً، يبدو الأقرب ليكون دانتي هذا العصر. ولكن لا يوجد أحد قرأ شكسبير بعمق، أو حضر مسرحياته، معدّة في قالب تمثيل وإخراج جيّدين، يمكن أن يعتبر جويس تلبيةً أو تحققّاً، يحتلّ فيه شكسبير موقع السّلف. كان جويس يعرف هذا، وثمة قلق معيّن يسكن إحالاته الممسوسة على الشّاعر السابق، وتفيضُ بها "عوليس" و"صحوة". لو لم يكن شكسبير هناك، لما شعر جويس وفرويد، ربّما، بفزع التلوّث الذي يبدو أن شكسبير قد أثاره لدى كلّ منهما.

كان جويس أكثر سخاءً من فرويد في ما يتعلق بتأثّره، ولم ينضمّ البتة إلى فرضية لوني، برغم أنه في "صحوة فينيغانز" يلعب بنظرية بيكون. جويس، أساساً، أعطانا الفرضية التي يعرضها ستيفن ديدالوس في مشهد المكتبة في "عوليس"، وهي نظرية لا تهاجم نزعة الأبوّة بقدر ما تهاجمُ مبدأ المنشأ الأبوي ذاته، وهذا بالتأكيد لا يمسّ شكسبير. وفي إجابة عن السؤال القديم حول أيّ كتاب تصطحبه معك إلى جزيرة معزولة، إذا كان بإمكانك أن تأخذ واحداً، يقول جويس لفرانك بدجين: "سوف أتردّد بين شكسبير ودانتي، ولكن ليس طويلاً. الرّجل الإنكليزي أكثر غنىً، وسوف يفوزُ بصوتي". إنّ كلمة "أكثر غنىً" موفّقة هناك؛ فإذا كان المرء وحيداً فوق جزيرة معزولة، فإنه يحتاج إلى المزيد من الناس، وشكسبير أكثر ثراءً في شخصياته من أقرب منافسَيه، وهما دانتي

والكتاب المقدّس اليهودي. إنّ جويس، بالرّغم من القوة الديكنسونية لشخصياته الثانوية في "عوليس"، يمتلكُ هاملتَ غير مكتمل في ستيفن، وندّاً للزّوجة لدى تشوسر في مولّي. ويمكن لشخصية بولدي مقارعة شكسبير، أو محاولة فعل ذلك، وهذا من المستحيل إنجازه لأنّ الكيان الأوسع، في جميع الصراعات الأدبية، يبتلع نظيره الأصغر. وإذ يقول ستيفن إنه لا يصدّق نظريته عن شكسبير وهاملت، يخبرنا ريتشارد إلمان بأنّ جويس، وفقاً لأصدقاء له، أخذ الأمر على محمل الجِدّ، ولم يرتدّ عنه البتة. إنّها نقطة انطلاق ضرورية للنظر في صراع جويس، داخل التقليد، مع شكسبير، في "عوليس" و"صحوة فينيغانز".

إنّ شجاعة جويس في بناء "عوليس"، بالتوازي مع "الأوديسّا" و"هاملت" شيءٌ بارزٌ، بما أنّ النسقين عوليس/أوديسيوس وأمير الدنمارك، كما يقول إلمان، لا يجمعهما شيءٌ البتّة. وثمة مفتاح واحد لمعرفة خطط جويس يمكن أن يكون اعتقاده بأنّ الشّخصية الأدبية، بعد هاملت "وفولستاف"، التي تبدو أكثر ذكاءً، هي بطل "الأوديسّه"، رغم أنّ جويس يمتدحه بسبب كماله، وليس بفضل ملكاته الفكرية. ولكنّ عوليس الأول يريد العودة إلى البيت، بينما لا يملكُ هاملت بيتاً في إلسينور، أو أيّ مكانٍ آخر. يتدبّرُ جويس طريقةً في دمج عوليس بهاملت من خلال الازدواجية فقط: بولدي هو عوليس وشبح هاملت الكبير، بينما ستيفن هو تليماكوس وهاملت الصغير، وبولدي وستيفن معاً يشكّلان شكسبير وجويس. وهذا يوحي بالإرباك قليلاً، إلاّ أنّه يناسب غاية جويس، وهي تَمثّلُ شكسبير وجعله جزءاً من ذاته. وشكسبير، مثل جويس، دنيوي، يستبدل الكتاب المقدّس بالكتابات الإنسانية جمعاء، وجويس يدافع عن شكسبير في وجه فرويد من خلال رفضه المماهاة بين هاملت وأوديب. ولأنه كان ناقداً لمسرحية "هاملت" أفضل من فرويد، لم يجد جويس أثراً للشّهوة لدى غيرترود، أو لنزعة القتل تجاه الملك هاملت، لدى ابنهما. كذلك يبدو ستيفن وبلوم (وأعني، بولدي) متحرّرين من التأرجح الأوديبي، وإذا كان جويس يتكتّم عليه في شكسبير (فعل ذلك في الماضي)، فإنه جهد علانيةً لعدم إظهاره في "عوليس".

إنّ نظرية جويس عن "هاملت" يشرحها ستيفن في المكتبة الوطنية في "عوليس"، الجزء الثاني، الفصل التاسع. ويخبرنا كتاب فرانك بدجين "جيمس جويس وصناعة عوليس" (1934)، الذي ما يزال الدليل الأفضل للرّواية لأنه يضمّ الكثير من جويس الشّخص، أنّ "شكسبير الرّجل، وسيّد اللغة، وخالق الأشخاص، شغل جويس أكثر من شكسبير صانع المسرحيات". إنه بالتأكيد شكسبير، بحسب ستيفن، الذي يتبعُ تقليداً متجذّراً، بشكل جيّد، من خلال الصعود إلى المنصّة، في مسرح غلوبن، ولعبِ دور شبحِ الأب هاملت:

"-تبدأ المسرحية. ممثلٌ يخرج من تحت الظلّ، المصنوع من بريد مهمل، مثل رجل مهندم ذي صوت جهوري. إنه الشبحُ، الملكُ، ملكٌ ولا ملك، والممثّلُ هو شكسبير، الذي درس "هاملت" طوال سنين حياته التي لم تذهب عبثاً من أجل أن يمثّل دورَ الطّيف. يوجّه كلماته إلى بيربيج، الممثّل الشاب الذي يقف أمامه، خلف رفّ مشمّعِ الموتى، منادياً إياه باسمه:

*هاملت، أنا روحُ أبيكَ،*

آمراً إياه بأن يدوّن. إلى ابنٍ يتكلّم، ابن روحِه، الأمير، هاملت الشّاب، وإلى ابنِ جسدِه، هامنت شكسبير، الذي توفي في سترافورد، ليعيشَ اسمه البديل إلى الأبد.

هل من المعقول أنّ ذاك الممثل، شكسبير، الشبح بسبب الغياب، في إهاب ملك الدنمارك المدفون، شبح بسبب الموت، متحدّثاً بكلماته، إلى اسمِ ابنه، (لو أنّ هامنت شكسبير قد عاش، لكان توأماً للأمير هاملت)، هل من المعقول، أريد أن أعرف، أو من المحتمل أنه لم يُنْهِ، أو يتنبّأ بالخاتمة المنطقية لهذه الفرضيات: أنت الابنُ المحرومُ من الإرث: أنا الأبُ المقتولُ: أمكَ هي الملكة المذنبة، آن شكسبير، ولدت باسم هاثاوي؟".

آن هاثاوي هي غيرترود، وهامنت المتوفىّ هو هاملت، وشكسبير هو الشّبح، وشقيقاه هما كلوديوس مضاعفاً- هذا الرأي يثيرُ الحفيظة بما يكفي لجعله قويّ الحضور دائماً، لكنّه يمثّل نواةً لأفضل روايات أنطوني بيرجيس "لا شيء

كالشّمس" (1964)، وهي الرّواية الوحيدة الناجحة التي كُتبت عن شكسبير، على الإطلاق. إنّ بيرجيس، التلميذَ النجيبَ لجويس، يقدّم امتداداً جويسياً لنظرية ستيفن، حتى أنّني غربلتُ كلاً من مشهد المكتبة وتخيّلات بيرجيس معاً في رأسي، وكدتُ أصاب بالقشعريرة دائماً، معيداً قراءة جويس، ولا أجد الكثير مما كنتُ أتوقّع خطأً أن أجده، وهذا حاضرٌ على نحو رائع لدى بيرجيس. هذا، جزئياً، سببه أنّ ستيفن لمآحٌ بعمق، ويكثّفُ رؤيا كلّية لحياة شكسبير وعمله، في حفنة من الرّميات البليغة، التي تُخفي دلالاتِها، وإرباكاتها الأعمق. في وقتٍ سابق، شرَحَ مالاتشي "بَك" موليغان، الذي سخِرَ جويس من خلاله بسانت جون غوغارتي، الطبيب والشّاعر، والعامل الفاشل، النظريةَ كما يلي: "يبرهنُ، بالجبر، أنّ حفيدَ هاملت هو جدّ شكسبير، وأنه، هو نفسه، شبح والده". محاكاة نبيهة، وضربة محسوسة أيضاً، بما أنّ غاية ستيفن هي أن يلغي سلطةَ الأبوّة ذاتها:

"الأبوّة، بمعنى الإنجاب الواعي، ليست معروفة للإنسان. إنها مرتبة غامضة، وتسلسل رسولي، من منجب واحد إلى مولود واحد. حول هذه الأحجية، وليس حول مريم العذراء، التي رماها الفكر الإيطالي الماكر إلى غوغاء أوروبا، تأسّست الكنيسة، وتأسّست كي لا تُهدم أبداً، لأنّها تأسّست، مثل العالم، كوناً أصغر وأكبر، على الخواء، على اللاّيقين، على اللاّاحتمال. ربما كان المضاف الذاتي والموضوعي، هو الشّيء الحقيقي الوحيد في الحياة. لعلّ الأبوّة وهمٌ قانوني. من هو أبو أيّ ابن، حتى يحبّه الابن، أو يحبّ هو الابن؟".

يسخر ستيفن بسرعة من هذا الرأي، لكن ليس من السّهل السّخرية منه، وليس من السهل فهمه، لأنّ تضميناته لا نهاية لها. الكنيسة، والمسيحية برمّتها، تتفكّك، إذا كان لا بدّ أن تُصدّق، وجويس لا يسحب هذه النقطة ولا يناقشها. وقد احتجّ الرّاحل السير وليام إمبسون على ما أسماه، بشكل جميل، لطخة كِينَر، برغم أنه كان يمكن أن يسمّيها لطخة إليوت، بما أنّ ت. س. إليوت سبق هيو كِينر في تعميد مخيّلة جويس، باعتبارها "أرثوذوكسية بارزة". كان إمبسون، بالطّبع، على صواب: إنّ جعلَ جويس مسيحياً ما هو سوى تدبير نقدي مثير للشّفقة.

إذا كان ثمة من روحٍ قدس في "عوليس" فهو شكسبير، وإذا كان ثمة من أبوّة، تكون تخيّلاً مشروعاً، فإنّ جويس يحبّ أن يرى نفسَه كابن لشكسبير. ولكن أين هو جويس في "عوليس"؟ بالتأكيد، لقد تمّ تمثيله في الكتاب، ولكن بما أنه منقسم، على نحو غريب، بين ستيفن وبولدي، فإنّ جويس كفنّان شابّ، وجويس كإنسانوي، هو رجل فضولي رفض العنف والكراهية. وغرابةُ التقسيم تتحدّى الحلّ النقدي، إذ عند هذه الوقفة الرّوائية الأخيرة للشّخصية في اللغة الإنكليزية، وقبل أن تتلاشى الشّخصيات المقنعة وتذوب في ميثولوجيات "صحوة فينيغانز" وفي حالات النفي لصموئيل بيكيت، نجد أنفسنا أمام تفسيرٍ يائس لكنه محبّب بأنّ الأبوّة ما هي سوى تخيّل صرف، ومفهوم جمالي، غير يقيني.

يشعرُ القارئ، محقّاً، بأنّ رواية "عوليس" لها علاقة أكبر بمسرحية "هاملت" منها بملحمة "الأوديسّة"، ولكن ما هذه العلاقات القائمة بين الرّباعي شكسبير، وجويس، وديدالوس، وبلوم؟ تمتلك "عوليس" بهاءً لفظياً كافياً لتزيين فيلق من الرّوايات، ومع ذلك نشعر بأنّ موقع الكتاب المركزي في التقليد يتجاوز أساليب جويس، حتى وإن كانت بارعة جميعها. إنّ عرفانية بروست الجمالية تختلف عن طريقة جويس، وبيكيت، الذي يرث من جويس وبروست معاً، ويُظهر شيئاً يشبه رفض الناسك لانتصار بروست. على أنّ جويس يظلّ ملغزاً، وانخراطه مع شكسبير يبدو لي واحدة من الطرق القليلة التي يفتحها باتجاه تلك الأحجية.

يوسّع ستيفن رحلته الشكسبيرية لتصل إلى الصراع بين الهرطقة ولاهوت الكنيسة: "سَبيليوس، الإفريقي، أكثر الهراطقة عمقاً بين كلّ وحوش الحقل، كان يعتقد بأنّ الأب هو ابنٌ لنفسه. كلبُ آكوين، الذي لا كلمة معه يجب أن تكون مستحيلة، يدحضُ رأيه. حسنٌ: إذا كان الأب الذي ليس له ابن ليس أباً، هل يمكن للابن الذي ليس أباً أن يكون ابناً؟"

يتمخّض عن هذا، يضيفُ ستيفن، أنّ الشاعر الذي كتب مسرحية هاملت "لم يكن الأب لابنه فقط، بما أنه لم يعد ابناً، بل كان شعَرَ بنفسه أباً لعرقِهِ برمّته، وأباً لجدّه، وأباً لحفيده الذي لم يولد بعد، والذي، بالطريقة نفسها،

لن يولد أبداً". من كلّ هذا يولد شكسبير، الأشبه بإله، لكنه، جدلاً، ليس سوى صورة ستيفن عن الفنّان، وستيفن الممسوس بشكسبير يعيش في كتاب بولدي، وليس كتابه هو.

إذا كان ثمة من أحجية في "عوليس" فإنّها تقيم مع ليوبولد بلوم، الذي تربطه علاقة محيّرة بشكسبير، ذاك الإله الفاني. إنّ شكسبير، من وجهة نظر ستيفن، هو نبوءةُ بولدي. وشكسبير هو الأب، لكنه أيضاً هو أبو نفسه. لا سلف له ولا خلف، وهذه، بوضوح، رؤيا جويس المثالية عن نفسه كمؤلّف. إنّ والد بولدي، أو الجانب اليهودي من سلالته، مات انتحاراً، وبولدي ليس له ابن، إلاّ إذا قرأنا في ستيفن ابناً روحياً له. والرّوح الوحيدة في "عوليس" هي شكسبير، الأب الشبحي والابن الشبحي، ونرى أنّ روحه لم تستقرّ على ستيفن الدانتي، بشكل أو بآخر، بل على بلوم الجويسي، الذي يعتبرُ مشهدَه المفضّل في شكسبير المحادثة التي تجري بين هاملت وحفّار القبور في الفصل الخامس.

ما الذي يمكن أن نجده في بولدي شكسبيرياً؟ أخشى أنّ الجواب هنا يجب أن يكون مرتبطاً بالتمثيل الكلّي الذي يقدّمه جويس للشّخصية، والذي يمكن اعتباره موقف شكسبير النهائي، أو الحلقة الأخيرة في التّاريخ الطويل للمحاكاة الشكسبيرية، في أدب اللغة الإنكليزية. وسواء أكنتَ تؤمن بأنّ شكسبير وجّهَ مرآةً نحو الطبيعة أم لا، فستجد صعوبةً كبيرة في العثور على إنسانٍ طبيعي أكثر كمالاً من ذاك الذي يقدّمه جويس في بولدي. يمكن أن يكون حكماً غريباً من جانب جويس، لكنّ نموذجه البدئي عن الإنسان الطبيعي يبدو شكسبيرياً، أو لنقل شكسبيرياً جويسياً بالتأكيد.

شكسبير، بحسب جويس، لم يكن مسرحياً، وبخاصة أن جويس اعتبر، على نحو غريب، مسرحية "حين نصحو كموتى" لإبسن، أكثر دراميةً من "عطيل". وليس من السّهل اكتناه فكرة جويس عن الدراما، وشكسبيرُهُ لم يكن شاعر فعلٍ، بل خالق رجال ونساء. وإذا أردنا أن نكشف النقاب عن الشكسبيرية في شخصية بولدي، يجب أن نتخلّى عن الدراما، ونركّز على تمثيل التغيير. حين أفكّر في

رواية "عوليس"، أفكّر أوّلاً في بولدي، ولكن نادراً كشخصية في عملية تبادل، أو علاقة. ما يهمّنا حول السّيد بلوم، بسبب شموليته، هو سيرته أو شخصيّته (ethos) بقدر ما تهمّنا عاطفته أو شخصُه (pathos)، بل حتىّ منطقه أو فكره (logos) البديهي على نحو إلهي. إنّ ما هو غير مألوف في شخصية بولدي هو ثراءُ وعيه، وقدرته على تحويل مشاعره وأحاسيسه إلى صور. وهناك، على ما أظن، يكمن قعر الحقيقة: بولدي يمتلكُ جوّانيةً شكسبيرية، تجلّت أعمق بكثير، بل تخطّت العالم الداخلي لكل من ستيفن وموللّي، أو أيّ أحدٍ آخر في الرّواية. إنّ بطلات جين أوستن، وجورج إليوت، وهنري جيمس يمثّلن حساسيات اجتماعية مصقولة، أكثر من بولدي، لكنهنّ لا يستطعن التنافس مع انعطافته الجوّانية. وجويس يفضّله على كلّ أحد سواه في روايته، وهذه نقطة كان لريتشارد إلمان قصَب الرّيادة في تأكيدها.

كان جويس معجباً بفلوبير، لكنّ وعي بولدي لا يماثلُ وعيِ إمّا بوفاري. إنها ذاتٌ عتيقة، بشكلٍ يثير الفضول، لرجل بلغَ منتصف العمرِ تواًّ، حيث كلّ أحد آخر في الكتاب يبدو أصغر سناًّ بكثير من السّيد بلوم. وقد يكون هذا مرتبطاً بلغزِ يهوديتِهِ. من منظور يهودي، فإنّ بولدي يهوديٌّ، وغير يهودي. والدته ووالدة والدته كاثوليكيتان أيرلنديتان، لكنّه يتماهى مع والده المتوفّى، ويعتبر نفسه يهودياً، رغم أنّ زوجته وابنته ليستا كذلك. دبلن تعتبره، على مضض، يهودياً، على رغم أنّ عزلته تبدو اختيارية. له معارف كثر، ويبدو أنه يعرف الجميع، لكنّنا سوف نُصدَم إذا سألنا من هم أصدقاؤه، لأنه يقيمُ أبداً داخل ذاته، وهذا مفاجئ جداًّ من رجلٍ محبوب حقّاً.

منذ أن انبهرتُ يوماً بمشاهدة زيرو موستل في "عوليس في نايتتاون"، يرقصُ برشاقة أثناء أدائه للدور، في قراءة ضالّة قويّة له، كان يجب أن أصارعَ صورةَ موستل كلّما أعدتُ قراءةَ الكتاب. جويس ليس ميل بروكس، لكنه، مع ذلك، شحَنَ بولدي بما يشبه لمسةً من السّخرية اليهودية. كان موستل ساحراً، أما بولدي فلا، ولكن بولدي يحرّك مشاعر جويس، ويحرّك مشاعرنا لأنّ وجهه، بين العديد من الأيرلنديين، لا يُظهر ما يسمّيه ييتس "قلباً متعصّباً". وقد رأى هيو

كينر، في كتابه الأول عن جويس، أنّ بولدي هو نمط اليهودي الإليوتي (ت. س. إليوت، المعادي للسامية، وليس جورج إليوت الإنسانوية)، بعد عشرين عاماً من الدراسة المتواصلة، التي فشلت في اعتبار السّيد بلوم مثالاً للخطيئة الحديثة، وأطلقت الحكم الأكثر جويسيةً بأنّ بطل جويس "مهيّأ لأن يعيش في أيرلندا من دون حقد، من دون عنف، من دون كراهية". من منا مهيأ للعيش في أيرلندا أو الولايات المتحدة، من دون حقد، من دون عنف، من دون كراهية؟ من منّا مستعدّ لإغراء التنازل إلى مستوى بولدي، وكأنه تشخيص مقنع للكائن الإنساني، الوديع بكلّيته، الذي يبقى ممتعاً جدّاً بالنسبة إلينا، والموجود في أماكن أخرى؟

ملتوٍ، ومرِحٌ بما يكفي، وممسوسٌ بذاته، ولطيفٌ إلى ما لا نهاية، على رغم أنه مازوخيّ في فضوله، يبدو بولدي نسخة جويس، ليس عن أية شخصية شكسبيرية، بل عن شكسبير الشبّحي ذاته، الذي هو كلّ الناس، ولا أحد- ربّما هو شكسبير بورخيسي، يتسكّع في أرجاء لندن، مثلما يتسكّع بولدي في أرجاء دبلن. إنّ ستيفن، في لحظة طائشة فريدة، خلال خطاب المكتبة، يوغل في المبالغة إلى حدّ أن يقترح أنّ شكسبير يهودي، على شاكلة بولدي، برغم أنّ ستيفن لا يستطيع أن يعرف هذا إلاّ كاستشرافٍ عرفاني. وتأتي ذروةُ نظريةِ ستيفن خلال استحضار خارقٍ وممسوس، لحياة شكسبير بوصفها تتمّةً كونيةً:

"لا يبهجُهُ الرّجلُ، ولا المرأةُ أيضاً، قال ستيفن. يعودُ، بعد حياةٍ من الغياب، إلى تلك البقعة من الأرض حيث ولد، وكان دائماً، رجلاً وصبياً، شاهداً صامتاً، وهناك، انتهت رحلةُ حياتهِ، يغرسُ شجرة توتهِ في الأرض. ثم يموت. الحركةُ تنتهي. حفّارو القبور يدفنون هاملت الأب، وهاملت الابن. ملكٌ وأميرٌ في الموت، أخيراً، مع موسيقى عابرة. ثم، رغم أنه تعرّض للقتل والخيانة، بكتْهُ جميع القلوب الحنونة الضعيفة، دنماركيين كانوا أم من أهالي دبلن، فالحزنُ على الميت هو الزّوج الوحيد الذي يرفضون أن يطلبوا منه الطلاق. إذا أحببت الاستهلالَ، انظر إليه طويلاً: بروسبيرو المزدهر، الرّجل الصالح الذي كوفئ، وليزي، ورَمُ جدّي من الحبّ، وخالي ريتشي، الرّجل السّيء، الذي نُقِل، بفعل

عدالة شعرية، إلى حيث يذهبُ الزنوج السّيئون. ستارة قويّـة. وجـد في العـالـم، البرّاني، ما هو واقعي، وما هو في داخل عالمِه معقولاً. ماترلينك يقـول: لـو أنّ سقراط يغادرُ منزلَه اليوم، لوجدَ الحكيمَ يجلسُ أمام عتبـةِ بابـهِ. ولـو أنّ يهـوذا يغادرُ اللّيلةَ، فإلى يهوذا ستقودُهُ خطواته. كلّ حياةٍ هي حفنـةٌ مـن الأيـام، يومـاً وراء يوم. نمشي عبر أنفسنا، ونلتقي لصوصاً، وأشباحاً، وعمالقـة، وعجـائز، وشبّاناً، وزوجات، وأرامـل، وأخـوة في الحـب، لكنّنـا دائمـاً نلتقـي أنفسَنا. المسرحي الذي كتب صفحةَ العالم، وكتَبَها على نحو سيّئ، (منحنا الضّوء أولاً، والشّمس بعد يومين اثنين) ربُّ الأشياء كما هي، والذي يناديه معظم الكاثوليك بالإله الشّانق، هو، من دون شكّ، في داخلنا كلّنا، بشكلٍ أو بآخر، سائساً كان أم جزّاراً، ويمكن أن يكون فاسقاً وديّوثاً أيضاً، ولكـن ذلـك، بحسـب اقتصـاد السّماء، وكما تنبأ به هاملت مسبقاً، حيث لن تكون زيجات، بل إنسـان ممجّـد فقط، وملاك أندروجيني، كونه زوجة لنفسه.

إنّ تأكيد ستيفن، باعتباره ناطقاً باسم جـويس هنـا، هـو ضـدّ الإلـه الشّـانق للمسيحية، مثلما هو مديح أخير لشاعر "هاملت". ثمة كاتبـان مسـرحيان، همـا الرّب الكاثوليكي وشكسبير، وكلاهما إلهان، لكنّ نبيّ شكسبير، هاملت، يتنبأ برؤيا جويس عن "إنسان ممجّد، وملاك أندروجيني، كونه زوجة لنفسه"، وهي رؤيا تجسّدت في شكسبير والمسكين بولدي. عن الصفحتين، أيّ عن هذا العالم وعالم شكسبير، يذهب التفضيل الجويسي إلى أبيه الشّبحي، الـذي يعودُ بعـد حياةٍ من الغياب، وهذا ما لم يُتح لجويس فعله. البقية هي الصّمت، بما أنّ النفي انتهى، والمكر كلّه وصل إلى نهايته. ثمة بضع جمل، حتى في (عوليس)، نجـدُ أنه لا مفرّ منها، " نمشي عبر أنفسنا، ونلتقـي لصوصـاً، وأشـباحاً، وعمالقـة، وعجائز، وشبّاناً، وزوجات، وأرامل، وأخوة في الحـب، لكنّنـا دائمـاً نلتقـي أنفسَنا." هذا يمكن تكثيفه (مع بعض الخسارة) إلى جويس الذي ينشـدُ: "أمشـي عبر نفسي، وألتقي شبحَ شكسبير، لكنّني دائماً ألتقـي نفسـي". هـذا الاعتـراف بالتأثير، وبالثقة بامتلاك القوّة على استبطان شكسـبير، يمكـن أن نسـمّيه إطـراء "عوليس" الأكبر تجاه بهائِها الصّانع للتقليد.

إنّ دراسة التقليد الغربي التي تنظّم نفسها وفقاً لأطوار فيكو، لا يمكنها أن تُهملَ "صحوة فينيغانز"، التي تستندُ إلى فيكو في بعض مبادئها البنيوية. وبما أنّ "صحوة"، أكثر من "عوليس" هي الندّ الحقيقي الوحيد الذي أنتجه قرننا لرواية بروست "في البحث عن الزّمن الضّائع"، فإنها تحتلّ مكاناً هنا أيضاً. إنّ الحركة التي سُمّيت، بهتاناً، "التعدّدية الثقافية"، والتي هي، بكلّيتها، مضادّة للثقافة، ومضادّة للأدب، تُقصي من المنهاج كلّ الأعمال التي تطرح صعوبات تخييلية ومعرفية، وهذا يعني معظم الأعمال المنتمية إلى التقليد. وتطرح رائعة جويس، "صحوة فينيغانز"، صعوبات أوّلية عديدة بحيث ينبغي للمرء أن يحذر استمرارها. وأظنّ أنها ستجدُ صحبةً في الرّومانس الشّعري العظيم لسبنسر "الملكة الخرافية"، حيث أنّ كلا العملين لن يُقرآ، حتى بقية الزّمن، إلاّ من قبل حفنة صغيرة متحمّسة من المختصّين. هذا حزنٌ بحد ذاته، لكننا نتقدم باتجاه زمن يمكن لفولكنر وكونراد أن يلقيا المصير نفسه. إحدى صديقاتي المقرّبات، ومناصرة لأدورنو ومدرسة فرانكفورت، دافعت عن قرار جامعتها بإسقاط همنغواي من المنهاج المقرّر لمصلحة كاتب قصة قصيرة، من التشيكانو (أميركي مكسيكي)، بقولها إن طلاّبها سيكونون مستعدّين أكثر للعيش في الولايات المتحدة. إنّ المعايير الجمالية، كما لمّحت، هي من أجل متعنا الخاصّة في القراءة، لكنها تُعتبر ضارّة الآن في الفلك العام.

إنّها قفزة لا بأس بها من قصّة قصيرة لهمنغواي، رغم سموّ ورفعة الأفضل بينها، إلى "صحوة فينيغانز"، وأخلاقيتُنا، المناهضة للنخبوية، سوف تقرّر الكتاب إلى قرّاء أقل فأقلّ، وهذا بحدّ ذاته خسارة جمالية هائلة. هنا، وفي بضع صفحات، يصعب عليّ أن أعطي "صحوة" حقّها، باستثناء ملاحظةِ أنه إذا كان للقيمة الجمالية أن تحتلّ مركز التقليد، فإنّ "صحوة"، مثل رواية بروست "بحث"، ستكون الأقرب، اقترابَ فوضانا من أعالي شكسبير ودانتي. يتركّز اهتمامي في ما سيأتي على متابعة قصّة صراع جويس مع شكسبير، الذي وجده جويس كأعظم كاتب (على الأقلّ قبل جويس)، لكنه درامياً أقل من إبسن (حكم مزعج جدّاً لم يتراجع عنه جويس البتة، لكننا نغفرُ له كرمى لملاحظته الفخمة:

"ثمة من يعتقد بأنّ إبسن نسويٌ في "هيدا غابلر"، لكنه لم يكن نسوياً إلاّ إذا كنتُ أنا مطراناً.").

يتفق جميعُ النقّاد على أنّ "صحوة فينيغانز" تبدأ من حيث تنتهي "عوليس": بولدي يذهب إلى النوم، ومولّلي تطيل التفكير، ومن ثمّ نموذجُ ما يسمّى "كلّ إنسان" يحلمُ كتابَ اللّيل. هذا الرّمز "كلّ إنسان" يشيرُ إلى همفري تشيمبدن إيرويكر، الهائل جداً، بحيث يصعب أن يمتلك شخصيةً، مثل ألبيون، الإنسان البدائي في ملاحم بليك، إذ إنّه ليس بشخصية إنسانية. هذا دائماً مصدر حزني في الذهاب من "عوليس" إلى "صحوة"، وخصوصاً أنّ "صحوة" أكثر غنىً، لكنني أخسرُ بولدي، رغم أنني أربح ما يسمّيه جويس "تاريخ العالم". إنه تاريخ فريدٌ وقويٌ جداً، متضمناً التاريخ الأدبي، ويأخذ الأدبَ كلّه نسقاً له، على نقيض "عوليس" التي أسّست نفسها على الخليط المثير من "هاملت" و"الأوديسّه". وبما أنّ شكسبير والتقليد الغربي شيءٌ واحد، فإنّ هذا، بالضّرروة، يعيد جويس إلى شكسبير، المصدر الرئيسي (إلى جانب الكتاب المقدّس) للإحالات المضمرة والاقتباسات التي تفيضُ بها صفحات الكتاب. ولهذا أنا مدينٌ لكتاب جيمس أثيرتون "الكتبُ خلف الصّحوة"، 1960، الذي ما زال من بين أكثر الدراسات المختلفة التي فجّرتها "صحوة" فائدةً، ولمقالة رائدة كتَبَها ماثيو هودغارت بعنوان "شكسبير و"صحوة فينيغانز"، (1935)، ونشرها في "جورنال كمبريدج".

أشارت أدالين غلاشين في كتابها "الإحصاء الثالث لصحوة فينيغانز"، (1977)، إلى أنّ شكسبير، أي الرّجل وأعماله، يدخل في رحم "صحوة"، بمعنى، "كتل الصّخر التي اندغم أو انصهر فيها المعدنُ والمستحاثّاتُ والجواهرُ". هذا بالطّبع منظورٌ واحدٌ فقط للكتاب الذي يحتاج قرّاؤه حتماً إلى كلّ منظور يستطيعون الإتيان به، لكنّه لطالما وجّه قراءتي لكتاب "صحوة". الاختلاف الأكبر بين شكسبير "عوليس"، الشبح المقدّس كما أراه، وشكسبير "صحوة فينيغانز"، هو أنّ جويس مستعدّ، للمرّة الأولى، للتعبير عن حسده من سلفِهِ وندّه. إنّه لا يتمنّ تماماً مواهبَ شكسيبر أو أفقه - جويس يعتقد أنه يضاهي شكسبير في الميزتين-

لكنه كان يشعر، محقاً، بالغيرة من جمهور شكسبير. والغيرة تجعل من "صحوة" كوميديا تراجيديّة، وليس تلك الكوميديا التي سعى إليها جويس. إنّ الطريقة التي استُقبل فيها الكتاب أصابت جويس المحتضر بالإحباط، ومع ذلك، هل يمكن توقّع العكس؟ لا يوجد عمل أدبيّ آخر في اللّغة، منذ نبوءات بليك، طرح العديد من الصعوبات الأوليّة، حتّى في وجه القارئ المتشوّق والسخيّ والمطّلع. بعد قراءة بضع صفحات فقط، من القسم المعنون "آنّا ليفيا بلورابيل" من "صحوة"، نجد جويس يندبُ: "قسماً بالأرض، والغائم، لكنّني بأمسّ الحاجة إلى ضفّة نهرٍ جديدة، وإلى سريرٍ وسمكريّ من أجل ذلك!"

إنّ مفردة "ضفّة نهر" (bankside) هي تورية لفظية على مفردة "جانب خلفيّ" (backside)، وبما أنّ الذّي يتحدّث هو النهر ليفي، إضافة إلى زوجة إيرويكِر، يصبح تعليقُ آثرتون ملائماً جداً: "إنّ ما يقوله جويس هنا هو أنه يرغب في أن تكون لنهر ليفي ضفّة جنوبية حيث للأدب حظوة خاصّة، كما كان الحال مع نهر التايمز في رؤيا شكسبير". كان لشكسبير مسرح غلوب وجمهوره، أما جويس فلم يكن لديه سوى حفنة من المناصرين.

حتّى القارئ السّخي، الذي يحدّق في صفحات "صحوة"، يمكن أن يتساءل عمّا إذا كان جويس متنبّهاً للدرجة العالية التي رفع فيها المفهوم الفرويدي "قِسط التحريض"، إذا أراد المرءُ حقّاً أن يحيطَ بأعظم أعماله. مبدئياً، بعد التأمّل بالمسألة على مدى سنوات، أظنّ أنّ التحدّي الذي يمثّله شكسبير لجويس كان جزءاً من الحافز خلف الجرأة اليائسة التي تتميّزُ بها "صحوة". إنّ رواية "عوليس تحاول أن تمتصّ شكسبير على أرضه ذاتها: "هاملت". ودبلن سياقٌ كبير، لكنها ليست كبيرة بما يكفي لابتلاع شكسبير، كما تشير بوضوح لحظة الذّروة في القسم المعنون "سيرس"، الذي تجري أحداثه في جحيمِ نايتتاون. مباشرةً بعد أن يعاني المسكين بولدي رعبَ التحوّل إلى توم المحدّق في ثقب الباب، ويشاهد بليز بويلان وهو يحرثُ مولّلي، يشير لينش الثمل، الذي يمثل الوجه الجانبي لستيفن، إلى المرآة، ويصرخ: "المرآة في وجهِ الطّبيعة". يعقبُ ذلك مواجهة بين شكسبير والعنصرين المكوّنين لجويس: ستيفن وبلوم:

"(ستيفن وبلوم يحدّقان في المرآة. وجهُ وليام شكسبير، بلا لحية، يظهرُ هناك، متجمّداً في شللِ تقاطيعه، متوّجاً بانعكاسِ خبَبِ حيوانِ الرنّة، وقرني الوعل، في الرّدهة.)

شكسبير (متحدّثاً من بطنِهِ، بنبرةِ كبرياء): إنّها الضحكةُ العاليةُ التي تعكسُ العقلَ الأجوفَ. (إلى بلوم) أنت تضحكُ لأنّك تضمحلّ وتصبحُ لامرئياً. حدّق. (يطلقُ ضحكةَ ديكٍ مسمّن أسود) إياغو! كيف يقضي صاحبي القديم صباحاته يوم الخميس. إياغو!

بلوم (يبتسم ابتسامة صفراوية في وجه العاهرات الثلاث): متى سأسمعُ النكتةَ؟".

شكسبير، الدّيوث، (بحسب نظرية ستيفن) ينظر إلى بولدي الدّيوث، وستيفن الثمل، بعد لينش، ويقتبسُ دعوةَ هاملت للممثلين، مذكّراً إياهم بأنّ غايتهم "كانت، وما تزال، حمل المرآة في وجهِ الطبيعة". بلا لحية، ومتجمّداً في شَلَلِ تقاطيعه، يتوّجُ شكسبير بقرني الدّيوث، مع ذلك يظلّ محافظاً على نبله وهو يسيءُ اقتباسَ قصيدةٍ لغولد سميث بعنوان "القرية المهجورة"، 1770: "والضحكة العالية التي عكست العقلَ الخاوي،" حيث عبارة "العقل الخاوي" تضمر معنىً إيجابياً، لتعني "تزجية الوقت" أو "الرّاحة". هنا، لا يوبّخ شكسبير العقلَ الفارغَ للينش فقط، بل أيضاً خواء بويلان، والعاهرات اللّواتي يسخرن من بولدي المسكين. ولكنّ شكسبير يوجّهُ تحذيرَه إلى بولدي كي لا يصبحَ عُطيلاً ثانياً، يعزّزه تحريضُ بويلان-إياغو على قتل موللي الذي تشيرُ إليه كلمات "صاحبي القديم" أو "الأب" قاتلةً "الخميس أبي".

بما أنّ ستيفن ولد يوم الخميس، يكون أمامنا مزيجان (على الأقلّ): ستيفن وبلوم يندمجان، بينما شكسبير، مرّة أخرى، هو شبح والد هاملت، محذّراً الدّمجَ الجويسي بأن لا يضيف دمجاً إضافياً لهاملت وعطيل، وبالتالي جعل موللي بلوم مزيجاً من والدة ستيفن الميتة، وغيرترود، وديسدمونا. هذه حقّاً نكتة، مصوّبة ضدّ بولدي البائس، لكنها لا توضّح، مع ذلك، الفكرة الرئيسية:

لماذا يتغيّر شكسبير، تجنّباً لأن يكون مجرّد ديك مخصيّ مسمّن، ويظهر بوجه أجرد وملامح متجمّدة؟ يشير إلمان إلى أنّ "جويس يحذّرنا بأنه يشتغل على هويّات ناقصة، وليست مكتملة"، لكنني أقف عند رأيي السابق بأنّ جويس يعترف أخيراً بحالته من قلق التأثّر. شكسبير السلف يسخر من حفيده، ستيفن-بلوم-جويس، قائلاً بما معناه: "أنتم المرآة، تحاولون أن تروا أنفسكم كأنكم أنا، لكنّكم ترون ما أنتم عليه: مجرّد نسخة لوجه أجرد، يفتقر إلى طاقتي، فيبدو وجهاً مشلولَ الملامح، وخالياً من انسيابية تقاطيعي." في "صحوة فينيغانز"، لطالما اعتُبر مونولوغ آنا ليفيا المحتضرة- أماً، وزوجة، ونهراً- من قبل النقّاد على أنه أجمل مقطع في كل ما كتبه جويس، وهم على صواب في ذلك. في عمر الثامنة والخمسين، كتب جويس نصَّه النثري الأخير، وتحديداً في تشرين الثاني/نوفمبر من عام 1938. بعد سنتين أو أكثر بقليل، فارق الحياة، ولم يكن قد بلغ الستّين بعد. ويشير باتريك باريندر في ملاحظة حسّاسة له إلى أنّ "الموت، الذي واجهه جويس في أعماله الأولى بفضول، وسخريةٍ، وألمٍ، وهزلٍ، يبرز، هنا، موضوعاً لاستمتاع مؤلم، وشرحٍ مرعب". إذا استبدل المرء مفردةَ "شكسبير" بمفردة "جويس" في تلك الجملة البليغة، فإنّ الإشارة إلى "هنا" ستكون دالّة على موت الملك، في نهاية "الملك لير". والنهرُ العائد إلى موطنه، في البحر، لدى جويس، ليس سوى نسخة عن كورديليا الميتة بين أحضان والدها المجنون، الذي سيموت هو الآخر، بعد وقت قصير.

هل يمكن للمرء أن يعيش التاريخَ الأدبي برمّته أثناء نومِ ليلةٍ واحدة؟ "صحوة فينيغانز" تقول نعم، وتؤكّد أنّ التاريخ الإنساني برمّته يمكن أن يمرّ عبر الشّخص، من خلال حلم واحدٍ، طويل ومتقطّع. يقول أنطوني بيرجيس، تلميذ جويس المخلص- بالمقارنة مع صموئيل بيكيت، الذي أفلتَ من كلّ عقال- إنّ "من أكثر الأمور طبيعيةً في العالم أن ترى الدكتور جونسون وفولستاف، والمرأة التي تعيش قريباً منك، ينتظرون في محطّة تشارينغ كروس للخطوط الحديدية" أتذكّر حلماً "بلومياً" يخصّني، وصلتُ فيه متأخّراً جدّاً إلى محطّة نيوهيفن، للخروج في نزهة مع السّيد زيرو موستل، شبيهي، واستيقظتُ لأقرّرَ أنه حلم

قلقٍ اعتيادي عن عدم الوصول إلى صفّ تدريس "عوليس" في الوقت المناسب. فيٍ المحطّة، كان ينتظر جميع الذين لم أكن أحبّ رؤيتَهم ثانيةً، من الحياة والأدب، على السواء.

ذاك الحلم ليس مزحةً. و"صحوة" هي مزحة، وعملٌ هزليٌ بامتياز، يماثل هَزْلَ رابايس، أو بليك في دفتر ملاحظاته. شكسبير، الذي تتوجّهُ إليه، في أي حال، ليس المسرحي الهزلي بل المؤلف التراجيدي لمسرحيات "ماكبث" و"هاملت" و"يوليوس قيصر" و"الملك لير" و"عُطيل"، أو كاتب مسرحيات الرّومانس المتأخّرة، والاستثناء هو، بالطبع، أعظم الإبداعات الهزلية على الإطلاق، السّير جون فولستاف. وإذا كان جويس قد دمج شكسبير والتاريخ معاً، فهذا طبيعي جداً، ولكن، إمّا أن تكون "صحوة" كتاباً أكثر دُكْنَةً مما توقّعه جويس، أو أنّ شكسبير قد أقحم نفسه حيث يجب أن يكون. إنّ إيرويكر، أو نموذج "كلّ إنسان"، هو أيضاً الله، وشكسبير، وليولد بلوم، وجيمس جويس الناضج، والملك لير، (والملك ليري أيضاً) مثلما هو عوليس، وقيصر، ولويس كارول، وشبح والد هاملت، والشّمس، والبحر، والجبل، من بين أشياء أخرى كثيرة.

هذه قائمة ساحرة في كتاب غلاشين "الإحصاء الثالث"، تحت العنوان الجويسي الفخم "من يكون هو حين يكونُ كلّ واحدٍ شخصاً آخر". كان جويس يسعى إلى المصالحة والاستقطاب، وبروست وحده في قرننا كان قادراً على اتباع تلك الخطّة، ولكن ليس بالدرجة الكونية نفسها. لكنّ شكسبير التراجيدي ليس ميالاً إلى المصالحة، ومسرحية "ماكبث"، بوجه خاصّ، عمل قاتمٌ جداً، ولن تشقّ طريقَها إلى "صحوة". لو كان جويس هو لير، في هيئته السّيلتية (Celtic)، أي رجل البحر العجوز، لكانت كورديليا ابنته المجنونة، لوسيا، حيث إرادة الكوميديا لديه تتعرّضُ للخلخلة، من دون شكّ. يتذكّر نفسه كفنّان شاب، "شيم" رجل القلم، دامجاً هاملت وستيفن ديدالوس معاً، (ماكبث يحشر نفسه هنا أيضاً) وما أسماه هاري ليفين بحكمة، "صرخةُ الكاتب العظيم الذي وصل متأخّراً" وقد سُمِعَتْ:

"وِلدتَ، وأكلتَ وشربتَ، وسمنتَ منذ الطفولة المقدّسة، فوق هذه الجزيرة المشرقية، فوق فكّ السّماء المضحكة، رافعاً الزّئير في المكـان الآخـر، (نهـبُ اللّيلةِ من أجلكَ، أخطاء ما تبقّى منكَ، ومضةً بعد ومضة)، والآن، في الواقع، أوتادٌ بين مزوّرين في هذا العصر السّاقط، وأنتَ، أصـبحتَ آلهـةً بعقلَـيْن اثـنَين تـوأميْن، مخبّـأة ومكتشَـفة، لا، أنـت أحمـق محكـوم، فوضـوي، نرجسـي، هرطوقي، شيّدتَ مملكتكَ المجزّأةَ، فوق خواءِ روحكَ الأكثر شكّاً. هـل تعتبـرُ نفسكَ، إذاً، إلهاً ما، أمام معلفِ دابّة، "شيهوهيم"، لن تخدمَ ولن تـدع أحـداً يخدمُ، لا تصلّي ولا تتركُ أحداً يصلّي؟ وهنا، ادفعِ الشفقةَ، هـل ينبغـي لي أنـا أيضاً أن أتلف أعصابي كي أصلّي من أجل خسارة احترام الذّات، وأجهّز نفسـي من أجل الضرورة المرعبة للفضيحة (أخواتي العزيزات، هـل أنـتنّ جـاهزات)، عبر نبذ أملي وهزّاتي، بينما نسبحُ جميعاً، معاً، في بحيرة سدوم؟

متنشّقُ الجيفة، حفّار القبور، المولود قبل أوانه، الباحث عن عـشّ الشـرّ في صدر الكلمة الطيبة، الذي ينامُ أثنـاء حراسـتِنا، ويصـومُ أثنـاء أعيادنـا، أنـتَ، بعقلكَ المتصـدّع، تنبّـأتَ بقسـوة، بـأمراضٍ في غيابـك، بالتأمّـلِ الأعمـى في حروقكَ وندوبكَ وجروحكَ، والتهاباتِك الجلدية، بفضل تلك الغيمـة السّـوداء كالغراب، ظلّكَ، ونبوءات المخادعين في البرلمان، موتٌ مع كلّ كارثـة، قتـلُ الزملاء بالديناميت، وتحويلُ الوثائق إلى رماد، وتدميرُ جميع العادات بالحرق، وعودة العديد ممن تسلّحوا بمسـحوق البـارود، والأمزجـة السلسـة، وتحـوّلـوا رماداً، لكنه لم يعفّر البتة عنادَ رأسِك الوحليّ، (آه، أيّها الجحيم، ها قـد أتـت جنازتُنا! أيّتها الحشرة المؤذية، سوف أفقدُ موقعي!) وكلّما ازداد عدد الجزرات التي تفرمُ، ونباتات اللّفت التي تُقطّع، والبطاطس الـتي تُقشّـر، والبصـل الـذي تبكي عليه، ولحم الثور الذي تذبح، ولحمُ الضأن الذي تعزقُ، والعشب الـذي تسحقُ، ستكون النار أكثر شراسةً، وأطول سـتكون ملعقتـكَ، وأقسـى سـتكون عقوبتكَ، بالمزيد من الشّحم حول مرفقكَ، وبأبخرة أكثر مرحـاً، سـوف يطهـو شعبك الأيرلندي الجديد".

ثمة سخرية ترافقُ حالةَ جويس في شبابه، وهذا ليس هو تماماً التأثير الرئيسي المنشود. ثمة مرارة عميقة تجاه أيرلندا، وتجاه الكنيسة، وسياق جويس بأكمله، والاستثمار المسعور في استقلاليته ككاتب. أخشى أنه، وكما عاد صموئيل بيكيت إلى الكتابة بالفرنسية، للتغلّب على تأثير جويس في أعماله الأولى، كذلك فعل جويس، الذي أحدث قطيعةً مع إنكليزيةِ شكسبير في "صحوة فينيغانز". والقطيعة ديالكتيكية، ألهمها جزئياً اللعب الشكسبيري على المفردات، وتورياته اللفظية، ونجد أنّ العيدَ اللغوي في مسرحية "مخاضُ الحبّ الضائع" جويسياً توّاً. في المقطع الذي أوردناه آنفاً، إذا نسينا محاكاة "فرقة الضّوء" لتينسون، الموجّهة ضدّ الكنيسة، وصدى ستيفن في "صورة" وهو "يجيبُ" "لن أخدم"، نجد أنّ هناك محاكاة أكثر شراسةً للقدّيس بولُس في "أهل كورنثوس" (آه، أيها الموت، أين هي لسعتك؟ أوه، أيّها القبر، أين هو انتصارك؟" ضمن سياق الوصول متأخّراً، الذي يشير ليفين إليه: "(أوه، أيّها الجحيم، ها قد أتت جنازتُنا! أيّتها الحشرة المؤذية، سوف أفقد بريدي!). إذا كانت (صحوة فينيغانز) ستفقدُ بريدها أم لا، فهذا غير واضح بعد، لكنّ موت الدراسة الجدّية للأدب كأدب، قد يحكم، ربّما، بالموت على أعظم إنجازات جويس. في "صحوة"، شكسبير هو المثال الأساسي عن الكاتب الذي صنع البريد، وأضحى حقاً الخدمة البريدية ذاتها. و"شيم"، مثلما يُقال لنا لم يكن واعياً لخيارات شكسبيرية أخرى أو للحية شكسبيرية أخرى، إمّا لأنّها ليست، بالضبط، مشابهة لتناقضاته القطبية، أو لأنها بدقّة، تبدو مثلما تخيّلها أو تكهّن بها هو نفسه، وتلك الانطلاقة العظيمة، والغطس، واللصوصية، رغم أنه خُدِع، من ثعلب إلى آخر، مثل خطة صبي الأرنب، مع كلّ لبوءات محل الشّاي، في "لومدرام" التي تأهّبت للوقوف ضدّه، بما أنه هدر للوقت، مع مزاج عكِر، سيّئ، وأب، حزين، سيّئ، مجنون، يتحمّل نتائج السّببية، وتقاطع الطرقات في المواقع الأمامية، وظاهر الرقبة، والمتبجّح، والحكّ إلى ما لا نهاية، وكلام من هذا القبيل، إذا المقادير خضعت للعقل، وعيشه الطويل استمرّ، سوف يمسح عن وجه الأرض كلّ ناطقٍ بالإنكليزية، إذا تحدّثنا، من وجهة نظر علم الصّوتيات.

ثمة عدائيةٌ، مسيطَر عليها، تجاه شكسبير، ورغبة عميقة في تغييرِ الإنكليزية، واستبدالها بلهجة "صحوة"، لغة الخروج على القانون، مثلما عبّر جويس، التي تنفي الرّوائيين الإنكليز من القرن التاسع عشر، (سكوت، وديكنز، وثكري)، وهي أيضاً نقيض شكسبير، من جهة، وشكسبير ذاته، وفقاً لملاذِ فيكو، من جهة أخرى. إنّ صدى سوينبرن متحدّثاً عن فيلون، ("فيلون اسمُ أخينا الحزينِ، السيّئ، المجنون، السّعيد") مناسبٌ لتقديم جويس، غير المناسب، لذاته "البولدية" الوديعة، بوصفها خارجة على القانون، مثل رامبو أو فيلون. وقد تم رفع وتيرة زلاّت اللّسان هنا، في كتاب "صحوة"، إلى هوس شكسبيري، كأنّ جويس مصدومٌ من شكسبير، المجنون باللّغة، في "مخاض الحبّ الضائع". وكما هو الحال في مقاطع كثيرة من "صحوة"، نجد أنّ جِدّة الأثر تعوّض كثيراً عن الإبهام، حتى وإن لم يصعد جويس إلى الجنّة على دَرَج الدّهشة.

إذا لم يكن بمقدورك إقصاء شكسبير (من يستطيع؟) ولا تستطيع امتصاصه (درس تجلّي مرآته في نايتتاون)، ينبغي لك، إذاً، أن تحولّه إلى ذاتِك، أو تواجه المسعى المدمّر في ذوبانِ ذاتكَ فيه، وما حاول هودغارت وغلاشين وأثيرتون إظهاره هو جهدٌ جويسيٌ ممتعٌ ورفيعٌ لتحويلِ شكسبير إلى خالق لنصّ "صحوة". وبما أنني تلميذٌ مهووسٌ بالتأثّر الأدبي، أبارك هذا الجهدَ بوصفه من أكبر التحولات الناجحة لشكسبير في التاريخ الأدبي. والندّ الوحيد هو صموئيل بيكيت، الذي يتمثّل في "نهاية اللعبة" مسرحية "هاملت"، بجرأة ومهارة. لكنّ بيكيت، التلميذ المقرّب والمبكّر لكتاب "صحوة"، مدينٌ، بحذر، لصديقه ومعلّمه السابق، على الأقلّ، بصفته مثالاً يُحتذى.

ثمة أيضاً نوع من اليأس العبقري، تبرهنه الدرجةُ الرفيعة التي اعتُمِدت في القسم المعنون "فلك الشّكل العظيم" من "صحوة"، وأنا لستُ متأكداً ماذا يمكن أن يحدث للكتاب إذا سُحِب منه شكسبير كلّه. ويحدّد هودغارت على الأقل إحالة واحدة مهمّة، بين كلّ صفحة وأخرى تقريباً. وعلى العموم، ثمة ما يزيد على ثلاث مئة منها، والعديد منها محوري جدّاً، حتى أنّها تتخطى ما نطلق عليه عادةً "إحالات". إنّ إيريكوير- الله، والأب، والمذنب- هو الشبح في "هاملت"،

لكنه أيضاً كلوديوس الشرّير، وبولونيوس. إضافة إلى ذلك، يشمل إيريكوير الملك دونكان المقتول في "ماكبث"، ويوليوس قيصر، ولير، والمرعب ريتشارد الثالث، وشخصيتين رفيعتين: بوتوم وفولستاف. إنّ شيم أو ستيفن ديدالوس هو، أكثر من أيّ وقتٍ مضي، الأمير هاملت، لكنّه أيضاً ماكبث، وكاسيوس، وإدموند، وهكذا فإنّ جويس، وبمكرٍ تأويلي، يجعل، براغماتياً، من هاملت بطلاً- وغداً آخر. ثم إنّ شون، شقيق شيم، هو شقيق جويس، وفي الآن عينه، ستانيسلوس المتعاون بإخلاص، والذي تعذّب طويلاً، والرّباعي الشكسبيري المتمرّد ليرتيس، وماكدوف، وبروتوس، وإدغار.

هذه الهويات الشكسبيرية تمتّنُ حبكةَ جويس (إذا كان بالإمكان تسميتها كذلك)، كما أنّها تقدّمُ دوراً لإيرويكر وعائلته، بما في ذلك آنا ليفيا في هيئة غيترود، وإيزابيلا (الابنة التي يشعر تجاهها إيريكوير برغبة سفاحية آثمة) في هيئة أوفيليا. يقدّم هودغارت وصفاً مفيداً لهذه التقنية في لعب الأدوار:

تظهر الشخصية في ملمح خاص، وقد أعيد تجسيدها وفقاً لـ"نماذج" معيّنة، متحدّثة بصوتها كعامل "تحكّم" يستحوذ على الوسيط، من خلال جلسة استحضار ... وحين يصبحُ "النموذج" القناةَ الرئيسيةَ للسّرد، تتكثّفُ الإحالاتُ عليه. ... من هنا لا بدّ أن نتوقّع أنّ الاقتباسات الشكسبيرية لن تأتي في شكل لمحات مفردة، بل ككتائب منتشرة فوق مقاطع ذات أطوال متفاوتة، حيث كل مجموعة تعلنُ حضور شخصية موازية من المسرحية.

* * *

أكبر الكتائب تزحف من "هاملت" و"ماكبث" و"يوليوس قيصر"، وفق نظام تناقصي. لا تشكّل "هاملت" مفاجأةً، بعد الآن، لكنّ السؤال الصعب حول استلهام "ماكبث" و"يوليوس قيصر" يظلّ قائماً. وهذه كلّها مسرحيات قتلٍ للملك، بينما لير يموت بدرجات مُضنية، بعد أن ظلّ مستلقياً فوق أداة التعذيب، على مدى خمسة فصول قيامية ، وربّما هذا هو السّبب الذي يجعل جويس ينقذُهُ في النّهاية، من أجل أن يساعد على وضع خاتمة "صحوة".

والملك، الذي يتمّ قتله، هو، بالطبع إيرويكر، أو جويس/ شكسبير، ورغم عقدة هاملت، التي يعانيها شيم، لم يكن واضحاً البتة من يقوم بالقتل.

أجد أنّ هذا هو السبب الذي يجعل "ماكبث" مسرحية هامة جداً في "صحوة فينيغانز". إنّ جويس، القارئ الرفيع لشكسبير، والقارئ الضالّ القوي أيضاً، يبني من خلال "ماكبث" إحالات توحي بأنّ المخيّلة الجويسية، الشكسبيرية، الإيروكانية، هي القاتل، مثلما تمتلكُ القوةُ الخارقة والاستشرافية لمخيّلة ماكبث خاصّيةً إجراميةً فريدةً، تفرض نفسها على بقية المسرحية. الإحالة الشكسبيرية الأولى في "صحوة" هي على "ماكبث"، والإحالة الأخيرة على "الملك لير". ويشير هودغارت إلى أن الاقتباسات من "ماكبث" تظهر كلّما عانى إيرويكر ضغطاً عاطفياً كبيراً في "صحوة"، وحين يتجلّى دافع التدمير الذاتي في أبهى صوره، مثل اهتياج البطل في نهاية الكتاب الأول:

"الشكّ يسري في نومه الخفيف. ليس للكلمات وزن بالنسبة إليه، أكثر من قطرات مطر فوق مدينة راثرفيرنهيم، التي نحبّها جميعاً. مطر. حين نخلد للنوم. ولكن ننتظر حتى يأتي نومنا. المطر يتوقّف".

"دونكان في قبره؛/ بعد نوباتِ حمّى الحياة، ينامُ جيداً." إنّ راثرفيرنهيم هي إحدى مقاطعات دبلن، وكلمة "doge" التي تعني "قاضٍ في محكمة إيطالية" هي تورية لفظية على كلمة "doze" وتعني "نوم خفيف" وكلمة "sdoppiare" في الإيطالية تعني "أن تنفصل" أو "تنفتح نحو الخارج". المعركة اللاّحقة بين المنتقم ماكدوف والقاتل ماكبث تجري، وفقاً للحبكة، بعد خمس وعشرين صفحة، والساحرات الثلاث، أو الشقيقات الغريبات، مع القتلة الثلاثة لبانكو، برزوا في أكثر من ظهورٍ للشخصيات. ويوضّح هودغارت أنّ كلمات ماكبث، في الفصل الخامس، من مناجاة المشهد الخامس، وبخاصة جملته الشهيرة، "غداً، وغداً، وغداً" يتردّد صداها بكلّيتها، كما هو الحال مع مونولوغ هاملت "نكون أو لا نكون"، لكن تمّت بعثرة كل منها، وإدخاله في نصّ "صحوة"، وهو فعل تشظٍّ مفيد يخدم أهداف جويس، ونوع من الانتقام ضدّ طغيان شكسبير! لكنّ انتقام شكسبير يعودُ ويلتفّ على جويس:

"مع ذلك، حان الوقت لأن تكون الآن، الآن، الآن.
لاحتراقٍ أتى ليرقصَ فارغاً.
للفتنةِ بريقُ عملةٍ برتغالية، ومن هنا
البرودةُ ينبغي أن لا تقفزَ بعد الآن.
قلّة الأنفاس ينبغي أن لا تقفزَ بعد الآن".



لويس كارول، جوناثان سويفت، وريتشارد فاغنر، جميعهم حضروا في نسيج "صحوة" (ولكن ليس بالحضور ذاته لشكسبير)، لكنّهم لا يوجّهون ضربات مقابلة أبداً، أو يهربون من جويس، كما يفعل شكسبير. ويمكن القول إنّ شكسبير في "صحوة" له مع جويس العلاقة ذاتها، كعلاقة هاملت، وإياغو، وفولستاف بشكسبير: الخلق الفنّي يفرّ حرّاً من خالقه. ليس شكسبير ابتكارَ واحدٍ بمفرده، إنّه خلق كلّ واحدٍ، وجويس، برغم أنه يقاتل ببراعة، يخسر، في رأيي، المنافسة. ولكن، حتّى وهو يخسر، فإنه يحقّق سموّه الأدبي، في العودة المحتضرة إلى آنّا ليفيا إلى الطفولة مع نهاية "صحوة":

"لكنني أشمئزّ منهم، الذين هنا، أشمئزّ. الوحدة فيّ وحيدةٌ. بسبب جميع أخطائهم. أنا راحلة. آه، أيتها النهايةُ المريرةُ! سوف أتسلّلُ هاربةً قبل أن يستيقظوا. لن يروني أبداً. ولن يعرفوا. لن يشتاقوا إليّ. وهذا قديم، وقديم، وحزين، وقديم، وحزين، ومتعِبٌ، أن أعودَ إليكَ، يا أبتاه البارد، يا أبتاه البارد المجنون، يا أبتاه البارد المجنون الخائف، حتىّ الرؤية القريبة لمحضِ حجمِه، اضطراباتُ واضطراباتُ تلك اللّحظة، الأنين الأنين، يجعلني تحت طمي البحر، دبقةً بالملح، فأندفعُ، أنا وحدي، باتجاه ذراعيكَ. أراهم يرتفعون صعداً! أنقذني من هذه الآلام المبرّحة! اثنتان أخريان. واحد، اثنان، رجال أكثر فأكثر. هكذا. أوراقي تساقطت وطارت بعيداً عنّي. جميعُها. لكنّ واحدةً فقط ما تزال عالقة. سوف أحملها عليّ. لكي تُذكّرني بشيء. أوف! ناعمٌ جداً هذا الصباح، صباحُنا. نعم. احملني بعيداً، يا أبي، مثلما فعلتَ خلال معرض الألعاب! لو أنني أراهُ يحنو عليّ الآن، تحت جناحين مبسوطين، كأنه آتٍ من مملكة

الملائكة، كنتُ سأموت عند قدميه، متواضعةً، بكماءَ، فقط من أجل أن أتطهّر. نعم. هنالكَ حيثُ، أوّلاً، نعبُر فوق العشبِ، ونُسكِتُ الدّغلَ من أجلِ... رغبة! نورسٌ. نوارس. نداءاتٌ بعيدةٌ. آتية، من بعيدَ! تنتهي هنا. نحن إذاً. النهايةُ. ثانيةً! كلاكما، تذكرانني! حتى بعد ألفٍ. شفاهٌ. المفتاحُ إلي. وُهِبَ! طريقة، وحيدة، أخيرة، محبوبة، طويلة، الـ... "

إلهُ البحرِ السّيلتي، مانّان ماك لير، الذي يظهر لمرّة واحدة فقط خلال الرؤيا الفانتازية في "عوليس" هو أيضاً "الملك لير"، "أبي البارد، أبي البارد المجنون، أبي البارد المجنون الخائف،" والذي تعودُ إليه آنا ليفيا-كورديليا في الموت، إذ يطفو ليفي باتجاه البحر. بما أنّ لير في "صحوة" يمثّل ثلاثة آباء آخرين- إيرويكر، جويس، شكسبير- ويرمز إلى البحر أيضاً، فإنّ مقطع الموت الجميل هذا هو تلميح جويس المتعمّد إلى أنّ ثمة عملاً آخر ينتظره، ملحمة كان قد تخيّلها عن البحر. كتب كيتس سونيتّته الباهرة "عن البحر"، حين أعاد قراءة "الملك لير" وجاء ليقول "أصغِ! هل تسمعُ البحرَ" (4.6.4). نندمُ لأنّ جويس لم يعش بعد الستّين ليكتب ملحمتَه "عن البحر"، حيث صراعه اللاّنهائي مع شكسبير كان من شأنه أن يأخذ انعطافةً أخرى، مشكِّلة للتقليد، كتلك التي جاءت من قبل.

-19-

# رواية وولف "أورلاندو":
## النسوية كحبّ للقراءة

علّمنا سانت بيف، أكثر النقّاد الفرنسيين متعةً بالنسبة إليّ، أن نسألَ سؤالاً مفصلياً حول كلّ كاتب نقرأه بعمق: ماذا عسى المؤلّف أن يفكّر فينا؟ فيرجينيا وولف كتبت خمس روايات متميّزة- "السيدة دالاوي"، 1925، و"إلى المنارة"، 1927، و"أورلاندو"، 1928، و"الأمواج"، 1931، و"بين فصلين"، 1941- سوف تصبحُ جميعها، على الأرجح، جزءاً من التقليد. وهي هذه الأيام تُعرف على نطاق واسع، وتُقرأ على أنها مؤسّسة لـ"النقد النسوي الأدبي"، وبخاصة في كتابيها الجدليّين "غرفة خاصّة بالمرء"، 1929، و"جنيهات ثلاثة". وبما أنّني لستُ كفوءاً لأحكمَ على النقد النسوي، سوف أركّزُ، هنا، على عنصرٍ واحدٍ فقط في كتابات وولف النسوية، وهو حبّها غير العادي، ودفاعها عن القراءة.

النقد الأدبي لوولف يبدو لي مختلطاً جدّاً، وبخاصة حكمها على المعاصرين. فأن تعتبر رواية "عوليس" "كارثة" أو روايات لورانس مفتقرة إلى "القوّة الأخيرة التي تجعل الأشياء كلّيةً في ذاتها"، فهذا ما لا نتوقّعه من ناقدة واسعة الاطلاع، وحسّاسة مثل وولف. ومع ذلك، يمكن للمرء أن يجادل بأنّها من أكثر الأديبات تكاملاً في إنكلترا، في عصرنا. مقالاتها ورواياتها توسّع التقاليد المركزية للأدب الإنكليزي بطرائق تنعشُ وتتخطّى كلّ رأيٍ محتملٍ لها. واستهلالها لرواية "أورلاندو" يبدأ بالتعبير عن المديونية تجاه ديفو، والسير ثوماس براون، وستيرن، والسير والتر سكوت، واللورد ماكاولي، وإميلي برونتي، ودي كوينسي، ووالتر باتر "لنسمٍ ما يتبادر إلى الذّهن أوّلاً". وكان يمكن لباتر، السلف الحقيقي، أو "الأب الغائب" كما يسمّيه بيري ميزل، أن يتصدّر القائمة، بما أنّ "أورلاندو" هي، بالتأكيد، من أكثر السرديات باتريةً في حقبتنا. ومثل طريقة أوسكار وايلد أو الشاب جيمس جويس، فإنّ طريقة وولف في مجابهة وتمثيل

التجربة باترية بكلّيتها. لكنّ تأثيرات أخرى حاضرة أيضاً، ويبرز ستيرن، ربّما، الأكثر محوريةً بعد باتر. على أنّ باتر، وحده، قادرٌ على دفع وولف إلى بعض القلق، وهي تكاد لا تذكره، ولا تُرجِعُ النموذجَ إلى "لحظات الكينونة"، أو "اللحظات الاستثنائية" لباتر نفسه أو تجلّياته الدنيوية، بل، ويا للغرابة، تُرجعه إلى ثوماس هاردي، أو جوزيف كونراد، في أكثر مزايا هذا الأخير باتريةً. لقد اقتفى الناقد بيري ميزل الطرائقَ المعقّدةَ التي تُلهِمُ استعارات باتر الحاسمة نثرَ وولف السردي ومقالاتها. ومن أشكال السّخرية المحبّبة أن نجد العديد من أتباعها المخلصين ينتقدون المعايير الجمالية للحكم الفنّي، بينما وولف نفسها تؤسّس السياسة النسوية على رؤيتها الجمالية الباترية.

يمكن أن يكون هناك كتّاب كبار آخرون في قرننا ممن أحبّوا القراءة كما أحبتها فيرجينيا وولف، ولكن لا يوجد أحدٌ، منذ هازليت وإمرسون، عبّر عن ذلك الشّغف، بتلك الفائدة والأثر العميق، مثل وولف. إنّ غرفة يمتلكها المرء وحده مطلوبة من أجل القراءة والكتابة فيها تحديداً. وما زلت أحتفظُ بطبعة بنغوين القديمة من "غرفة خاصّة بالمرء" التي كنتُ قد اشتريتها بتسعة بنسات عام 1947، ومازلتُ أعود بمتعة إلى المقطع الذي وضعتُ إشارةً حوله، والذي يجمعُ بين جين أوستن وشكسبير، كسلف مركّب، مرغوب فيه:

"وتساءلتُ، هل كان يمكن لرواية "كبرياء وتحيّز" أن تكون روايةً أفضل لو أنّ جين أوستن لم تعتقد أنّه من الضّروري أن تخبّأ المخطوطةَ عن الزوّار؟ قرأتُ صفحةً أو صفحتين لأرى: لكنّني لم أستطع ان أجد إشارةً إلى أنّ ظروفها كانت قد أضرّت بعملها، ولو قليلاً. ذاك، ربما، هو المعجزة الرئيسية المحيطة بها. هنا امرأة حوالي عام 1800 تكتبُ من دون كراهية، ومن دون مرارة، ومن دون خوف، ومن دون احتجاج، ومن دون تبشير. هكذا كتب شكسبير، قلتُ في نفسي، وأنا أنظر إلى "أنطوني وكليوباترا"، وحين يقارن الناس بين جين أوستن و شكسبير، فإنّهم، ربّما، يقصدون أنّ عقل الاثنين ذوّب كلّ المعوّقات، ولهذا السّبب، نحن لا نعرف جين أوستن ولا نعرف شكسبير، ولهذا السّبب أيضاً تهيمن جين أوستن على كلّ كلمة كتَبَتْها، وكذلك هو شكسبير. لو أنّ جين

أوستن عانت، بأي شكل من الأشكال، من ظروفها، لكان ذلك بسبب ضيق الحياة التي فُرِضت عليها. لقد كان من المستحيل بالنسبة إلى المرأة أن تخرجَ وحدها. ولم تكن تسافر قط، أو تستقلّ حافلة عبر شوارع لندن، أو تتناول غداءً في محلّ بمفردها. وربّما كان من طبيعة جين أوستن أن لا ترغب في ما لم تكن تملكه. موهبتُها وظروفُها تطابقا كلّياً. لكنني أشكّ في ما إذا كان هذا ينطبق على شارلوت برونتي، قلتُ ...".

هل تبدو وولف، في هذا الصّدد، أكثر شبهاً بأوستن أم تشبه شارلوت برونتي؟ إذا قرأنا "جنيهات ثلاثة"، بغضبه العارم ضدّ البطريركية، فإنّنا، على الأرجح، لن نُقرّ بأنّ عقل وولف ذوّب كلّ المعوّقات؛ مع ذلك، حين نقرأ "الأمواج" أو "بين فصلين"، يمكننا أن نستنتج أنّ موهبتها وظروفها تطابقا كلّياً. هل هناك كاتبتان اثنتان اسمهما وولف، إحداهنّ سلفٌ للنسوية النقدية الرّاهنة، والأخرى روائية أكثر تميّزاً من أية كاتبة أخرى؟ لا أعتقد ذلك، برغم وجود صدوع عميقة في "غرفة خاصّة بالمرء". ومثل باتر ونيتشه، فإنّ أفضل توصيف لوولف هي أنّها كاتبة جمالية قيامية، حيث الوجود الإنساني، بالنسبة إليها، هو، في نهاية المطاف، ظاهرة جمالية. ومثل أيّ كاتبٍ آخر، سواء أكان إمرسون أو نيتشه أو باتر، تحجم فيرجينيا وولف عن أن ترجعَ شعورها بالذات إلى الوضعية التاريخية، حتى وإن كان ذاك التاريخ هو استغلال الرجال اللانهائي للنساء. ذواتها، بالنسبة إليها، هي من اختراعها تماماً مثلما هي "أورلاندو" و"السيدة دالاوي"، وأيّ طالب قريب من نقدها يتعلّم أنّها لا تعتبر الروايات أو القصائد، أو المسرحيات الشكسبيرية، تعميةً برجوازيةً أو "رأسمالاً ثقافياً". ولأنها ليست مؤمنة بالدّين، مثل باتر وفرويد، تتبع وولف نظرتها الجمالية حتى آخر حدودها، لتصل إلى نفي عدميّ براغماتيّ، ومن ثمّ الانتحار. لكنها كانت أكثر اهتماماً برومانس الرحلة، وبنهايتها، وحدّدت ما هو الأفضل في حياتها كقراءتها وكتابتها وأحاديثها مع أصدقائها، وهذه ليست مشاغل امرأة متعصّبة.

هل سيكون، لدينا، ثانيةً، روائيات رفيعات المستوى وذكيّات مثل أوستن وجورج إليوت ووولف، أو شاعرة خارقة مثل إميلي ديكنسون؟ بعد نصف قرن

من وفاة وولف، لم تأتِ نظيرة لها بين الرّوائيات أو الناقدات، رغم أنهنّ يتمتّعن بالحرية التي تنبّأت بها. ومثلما لاحظت وولف، لو كان ثمة من أخت لشكسبير، فإنها ستكون أوستن، التي كتبت قبل قرنين من الزّمن. لا توجد ظروف أو سياقات اجتماعية، تشجّع بالضرورة إنتاج الأدب العظيم، رغم أن أمامنا وقتاً طويلاً لكي نتعلّم هذه الحقيقة غير المريحة. إننا لا نغرقُ في الرّوائع الفورية هذه الأيام، وهذا ما سوف يظهره مرور السنوات القليلة القادمة. لا توجد روائية أميركية حيّة، من أيّ عِرْقٍ أو أيديولوجيا، يمكن أن تُقارَن، من حيث الفرادة الجمالية، بإيديث وارتونَ أو ويلاّ كاثر، ولا نملك شاعرةً راهنة تقترب من مدى ماريان مور أو إليزابيث بيشوب. إنّ الفنون، ببساطة، لا تخضع لمنطق التقدّم، مثلما لمّح هازليت في شذرة رائعة تعود إلى العام 1814، حيث علّق بأنّ "مبدأ المعاناة الكونية ... لا ينطبق، بأيّ حال، مع قضايا الذائقة"؛ وولف هي أختُ هازليت في الحساسية، وثقافتها الأدبية الهائلة لا علاقة لها تقريباً بالحملة الرّاهنة التي تُشنّ باسمها.

من الصعب، في هذا الزّمن، أن تحافظ على أيّ نوعٍ من التوازن، أو أي إحساس بالتناغم، في الكتابة عن فيرجينيا وولف. سوف تبدو رواية "عوليس" لجويس أو "نساء في الحب" للورانس، إنجازات تتجاوز "إلى المنارة" و"بين فصلين"، ومع ذلك ثمة العديد من المتحزّبين الحاليين المناصرين لوولف ممن يتحدّون هذا الحكم. إنّ وولف روائية غنائية: "الأمواج" هي قصيدة نثرية أكثر منها رواية، و"أورلاندو" تكون في أفضل حالاتها حين تتخلّى عن السّرد. ولأنّها لم تكن ماركسية أو نسوية، بحسب الشّهادة العارفة لابن أختها وكاتب سيرتها، كوينتين بيل، فإنّ وولف، مع ذلك، كانت أبيقورية مادّية، مثل سلفها والتر باتر. الواقع، بالنسبة إليها، يتأرجح ويرتجف، مع كلّ إدراك وإحساس جديد، والأفكار ظلالٌ تُحايث لحظاتها الاستثنائية.

نسويتُّها (دعونا نسمّها كذلك) خصبةٌ ودائمةٌ لأنّها، بالضبط، ليست فكرة أو مركّباً من الأفكار، بل سمفونية من الإدراكات والأحاسيس. وأن تجادلَ، نظرياً، معها يعني أن تُلحِقَ بكَ الهزيمة: ما تدركُهُ وما تعيشُهُ، عبر حساسيّتها، يخضع

لتنظيم دقيق، يتجاوز أية استجابة أستطيع استحضارها. تغرقني فصاحتُها وبلاغتُها، وتمكّنُها من الاستعارة، حتى أنني لستُ قادراً- حين أقرأ- أن أناقضَ "جنيهات ثلاثة"، حتى عندما تجعلني أجفل أحياناً. ربّما كان فرويد، فقط، في قرننا، يضاهي وولف، كأسلوبيّ، في نثر ناتئ النزعة. إنّ كتابها "غرفة خاصّة بالمرء" يفرض خطّته على القارئ، وكذلك كتاب فرويد "الحضارةُ وسخطُها"، لكنّ عدم إدراك الخطّة سوف ينقذ القارئ من الوقوع في الإقناع وهو يعيشُ التألّقَ الجدلي لوولف وفرويد. إنّهما نموذجان مختلفان جدّاً من البهاء المقنع: فرويد يتوقّعُ معارضتَكَ، ثم يبدو وكأنّه يجيبُ عليها، بينما توحي وولف، بقوّة، أنّ مخالفتَكَ عُجالةَ تفكيرِها، ليس سوى سوءٍ في الإدراك.

أشعر بالحيرة كلّما أعدتُ قراءةَ "غرفة خاصّة بالمرء" أو حتىّ "جنيهات ثلاثة"، إذ كيف يمكن لأحدٍ أن يعتبر هذه الشذرات أمثلةً عن "نظرية سياسية"، النمط الذي ابتدعه النقّاد النسويون، الذّين يجدون في خطاب وولف قداسةً نقدية حقّاً. ربّما تشعر وولف بالامتنان، ولكن، ليس هذا على الأرجح. وفقط، من خلال إعادة تعريفٍ مقنعة للسياسة ولما اختُزِل إلى "سياسة أكاديمية"، يمكن لهذه الأعمال أن تُصنّفَ، على هذه الشّاكلة، وولف لم تكن مؤمنة بالأكاديميا، ولن تكون كذلك الآن. ليست وولف منظّرةً سياسيةً راديكاليةً إلاّ إذا كان كافكا لاهوتياً هرطوقياً. إنّهما كاتبان، وليس لهما ميثاق آخر. والمِتَعُ التي يقدّمانها، هي مِتعٌ صعبة، لا يمكن اختزالها إلى أحكامٍ منهجية. أشعر بالتأثر، بل الرّعب، من المقاربات الحكيمة لكافكا وفكرته عن "ما لا يُهدَم"، ومع ذلك تصبح المقاومة التي تبديها فكرة "ما لا يُهدَم" أمام التأويل، بحاجة هي نفسها إلى التأويل. إنّ أكثر ما يحتاج إلى تأويل في "غرفة خاصّة بالمرء" هو "العادات غير المتصالحة لتفكيرِها"، كما عبّر جون بيرت في عام 1982.

أظهر بيرت أنّ الكتاب يكشف، في آن واحد، عن طرح "نسوي" مركزي- الفكر البطريركي يستغلّ النساء، اقتصادياً واجتماعياً، من أجل تمتين احترام الذات، غير المكتمل- وعن طرح رومنطيقي مُضْمَر. الطرحُ المضمرُ لا يقدّم لنا النساء بوصفهنّ مرايا باحثة عن النرجسية الذكورية، بل (تقول وولف) "كنوعٍ من

تجديد الطاقة الإبداعية، التي لا تمنحها سوى موهبة الجنس النقيض". هذه الموهبة قد ضاع أثرها الآن، تضيفُ وولف، ولكن ليس بسبب تعسّف البطريركية. إنّ الحرب العالمية الأولى هي الوغد، ولكن ما الذي حدث للطرح العلني للكتاب؟ هل المرحلة الفكتورية تمثّلُ الأيام الرديئة الماضية، أم الأيام الحسنة؟

يبدو لي تلخيص بيرت عادلاً بشكل بارز:

الطرحان الاثنان في "غرفة خاصّة بالمرء" لا يمكن المصالحة بينهما، وأية محاولة لفعل ذلك لن تكون أكثر من تمرينٍ في التوسّل الخاصّ. كتاب "غرفة خاصّة بالمرء"، على أيّ حال، ليس طرحاً، بل، وكما تعلن وولف في صفحاته الافتتاحية، وصفٌ للكيفية التي يتعامل فيها العقلُ مع عالمه.

تتعاملُ وولف كما تعامل بارت ونيتشه: العالم بوصفه إعادة صياغة جمالية. وإذا كان كتابُ "غرفة خاصّة بالمرء" خاصّية وولف، وهو كذلك، فإنه، بالتالي، يبدو أكثر من ذلك كقصيدة نثرية مثل "الأمواج"، وفانتازيا طوباوية كرواية "أورلاندو". وأن نقرأه بوصفه "نقداً ثقافياً" أو "نظرية سياسية"، منحىً يجيزهُ فقط أولئك الذين أقصوا الاعتبارات الجمالية كلّياً، أو احتفظوا بالقراءة من أجل المتعة (المتعة الصعبة) لزمانٍ ومكانٍ مختلفين، حين تكون الحروب بين الرجال والنساء، وبين الطبقات الاجتماعية المتنافسة، وبين الأديان والأعراق، قد توقّفت. على أنّ وولف نفسها لم تقم بذاك التخلّي، فهي، كروائية وناقدة أدبية، شذّبت وصقلت حساسيتها، التي حملت نزعة قوية باتجاه الكوميديا. حتى شذراتها طريفة، وبالتالي، تظلّ أكثر فاعليةً كطروحات. أن تنظر برزانة إلى وولف، وأن تحلّلها كمنظّرة سياسية، وناقدة ثقافية، يعني أن لا تكون وولفياً على الإطلاق.

من الواضح أننا نمرّ في زمن غريب على صعيد الدراسات الأدبية: لقد كان د. ه. لورانس، في الحقيقة، منظّراً سياسياً عجيباً في مقالات "التاج"، وفي روايته المكسيكية "الثعبان المريّش" وروايته الأسترالية "الكنغر"، وهذه مثال آخر على

النثر الفاشي. ولكن، لا أحد يريد أن يستبدل لورانس السياسي، أو لورانس الأخلاقي الثقافي، الأكثر إمتاعاً، بلورانس الرّوائي صاحب روايتي "قوس قزح" و"نساء في الحبّ". مع ذلك، فإنّ وولف الآن، تُناقَشُ كمؤلّفة "غرفة خاصة بالمرء" وليس كروائية كتبت "السيدة دالاوي" و"إلى المنارة". إنّ الشهرة الحالية التي تتمتّع بها "أورلاندو" تعودُ في جزء كبير منها إلى التحوّل الجنسي للبطل-البطلة، ولا علاقة لها تقريباً بما هو الأهمّ في الكتاب: الكوميديا، وتجسيد الشّخصيات، والحب الجمّ لفترات مفصلية في الأدب الإنكليزي. لا أستطيع التفكير في روائية قوية أخرى تمحورُ كلّ شيءٍ حول حبّها الخارق للقراءة، كما تفعل وولف.

إنّ الدّين (لا توجد كلمة أخرى أكثر إيحاءً) الذي تعتنقه وولف هو الفلسفة الجمالية الباترية، أي عبادة الفنّ. وككاهن مساعد، وصل متأخّراً، إلى ذاك الإيمان الآفل، فأنا، بالضرورة، منجذب إلى نقد وولف ونثرها، وبالتالي فإنني سأحملُ السّلاح في وجه أتباع النسوية، لأنني أعتقد بأنهم أخطأوا فهمَ نبيّهم. كانت وولف تريدهم أن يدافعوا عن حقوقهم، بالتأكيد، ولكن ليس من خلال تسخيف العنصر الجمالي في تحالفهم، غير المقدّس، مع أشباه الماركسيين الأكاديميين، والفلاسفة الفرنسيين المزيّفين، والمدافعين عن التعددية الثقافية، بأشكالها كافّة. وحديثُها عن غرفة خاصة بالمرء لم يكن يعني الحديث عن قسم أكاديمي خاص بالمرء، بل عن سياق يستطيع هؤلاء محاكاتها من خلاله، عبر كتابة نثر يليق بستيرن وأوستن، ونقدٍ يتناغم معٍ هازليت وباتر. وولف، العاشقة لنثر السير ثوماس براون، سوف تعاني كثيراً وهي تواجه شعارات أولئك الذين يدرّسون باسمها. ولأنها تمثّل آخر الجماليين الكبار، فقد تم ابتلاعها من قبل الطهرانيين القساة، الذين يرون الجميل في الأدب مجرّد نسخة عن تجميل الصّناعة.

عن شللي، الذي تسكنُ روحُه أعمالَها، وبخاصة "الأمواج"، تشير وولف إلى أنّ "قتاله، رغم شجاعته، مع مسوخ تبدو خارج زمانها، سخيفٌ قليلاً". هذا يبدو صحيحاً مع قتال وولف أيضاً: أين هم البطريركيون الإداورديون

والجورجيون الذين قاتلتهم؟ ونحن نقترب من الألفية الجديدة، نجد أن مسوخ البطريركية قد تركتنا، رغم أنّ النقّاد النسويين يجهدون في استحضارها باستمرار. ومع ذلك، فإنّ عظمة شللي، مثلما رأت وولف، محقّةً، وقد فرضت نفسها كـ"حالة كينونة". إنّ الروائية الغنائية، كالشاعر الغنائي، تفرضُ صيتَها الآن كمبدعة تعيدُ تخيّلَ لحظاتٍ استثنائيةٍ معيّنة للكينونة: "فضاء من هدوءٍ صافٍ، من سكينة عميقة، بلا هبوب".

إنّ مسعى وولف للوصول إلى ذاك الفضاء باتريٌّ التوجّه، أكثر منه ميلاً إلى شللي، وما ذلك إلاّ لأنّ العنصر الجنسي فيه قد تقلّص إلى أخفّ درجة. لم تغادر صورةُ الاتحاد الجنسي، السّوي، شللي البتة، مع أنها تحوّلت إلى صورة شيطانية في قصيدة الموت، التي أعطاها عنواناً ساخراً هو "انتصار الحياة". أما وولف فإنّها باترية أو رومنطيقية متأخّرة، مع دافع إيروتيكي يُتَرجَم على نطاق واسع إلى فلسفة جمالية متسامية. ونسويّتُها، مرّة أخرى، لا يمكن تمييزها من فلسفتها الجمالية، وربما نحتاج الآن أن نتعلّم كيف نتحدّث عن "نسويّتها المتأمّلة" بوصفها موقفاً استعارياً. إن الحرية التي تنشدُ هي، في آن واحد، رؤيوية وبراغماتية، وتعتمد على صوة مثالية لمنطقة بلومزبري، ومن الصعب ترجمتها إلى مصطلحات أميركية معاصرة.

إنّ طبعة بنغوين الأميركية، التي قرأتُ فيها "رولاندو"، لأوّل مرّة، في خريف عام 1946، تستهلّ غلافها الخارجي بالقول: "لم يولد كاتب، قط، في بيئةٍ أكثر لباقةً". على أنّ وولف، مثل أتباعها النسويين، لا يمكن أن توافق على جملة كتلك، لكنها جملة تخفي الكثير من الحقيقة، مع ذلك. لم يُعق تطوّرها عددُ الكتاب الذين ذرعوا منزل والدها، جيئةً وذهاباً، مثل جون راسكين، وثوماس هاردي، وجورج ميريدث، وروبرت لويس ستيفنسون، أو عدد الدّاروينيين (داروين) والستراشيين (ستراشي)، بين أقاربها. ومع أن طروحاتها تحثّ على وجهة أخرى، فإنّ فيرجينيا ستيفن كان يمكن أن تنهار، مراراً وعميقاً، في كمبريدج أو أكسفورد، وكان يمكن أن لا تتلقّى ثقافتها الأدبية التي أمدّتها بها مكتبةُ والدها، ومعلّمون خصوصيون أكفاء كفاءة شقيقة والتر باتر.

والدها، ليزلي ستيفن، لم يكن ذاك الغول البطريركي، الذي صوّره لها سخطُها، مع أنّ المرء لن يعرف هذا من خلال قراءة العديد من الأكاديميين النسويين الحاليين. أنا متأكّد أنهم يقتفون خطى وولف نفسها، التي كانت ترى في والدها شخصاً وحيداً وأنانياً، ولم يستطع التغلّب على وعيه بالفشل كفيلسوف. وصورتها عن ليزلي ستيفن هي السيد رامسي في "إلى المنارة"، وهو آخر الفكتوريين، والأقرب إلى الجدّ منه إلى الأب تجاه أولاده. بيد أنّ الاختلاف الفريد لليزلي ستيفن عن ابنته يتمحور حول فلسفتها الجمالية، وفلسفته الإجرائية والأخلاقية، بل احتقاره العنيف للموقف الجمالي، الذي يتضمّن كراهية شديدة لبطلها العظيم والتر باتر.

في ردّة فعلها على والدها، انصهرت فلسفة وولف الجمالية والنسوية (لنسمّها هكذا من جديد) لدرجة أنّه لا يمكن فكّ اللّحمة بينهما أبداً. والمنظور السّاخر هو الأفضل، ربّما، هذه الأيام للتأمّل كيف حوّل تلاميذ وولف ثقافتها الأدبية الخالصة إلى ثقافة سياسية. هذا التحويل لا يمكن أن يأتي أُكُله، لأنّ نبوءة وولف الأكثر واقعيةً لم تكن إرادية، من جانبها. لا يوجد أديب آخر في القرن العشرين يُظهِرُ لنا، بكلّ وضوح، أنّ ثقافتنا مقدّر لها أن تظلّ أدبيةً، في غياب الأيديولوجيا التي ثبت إفلاسها. الدين، والعلم، والفلسفة، والسياسة، والحركات الاجتماعية: هل هذه طيور حيّة بين أيدينا، أم طيور محشوّة، محنّطة على الرّف؟ حين تغادرنا مفاهيمنا، نعود القهقرى إلى الأدب حيث المعرفة والإدراك والإحساس لا يمكن فك التشابك بينها كلياً. والفرارُ من الجمالي هو عرضٌ آخر لاواعٍ، لكنه مقصود، من أعراض نسيان مجتمعنا لمحنته، وانزلاقه باتجاه العصر الثيولوجي. وبغضّ النظر عمّا يمكن أن تكون وولف قد كبتته في وقت من الأوقات، فإن هذه لم تكن البتّة حساسيتها الجمالية.

وحقيقة أن الكتب هي، بالضرورة، حول كتب أخرى، ويمكن أن تجسّد التجربة من خلال التعامل معها أولاً ككتاب آخر، هي حقيقة واقعية، وإن كانت محدودة. على أنّ بعض الكتب ترفع هذه المحدودية كلّياً: رواية "دون كيخوته" واحدة من هذه الكتب، وكذلك "أورلاندو". فالدون ورولاندو قارئان عظيمان، وهما وسيطان لذينك القارئَين المهووسَين، سرفانتس وولف. في تاريخ الحياة،

شخصية أورلاندو مبنية على نمط فيتا ساكفيل-ويست، الذي وقعت وولف في غرامه لبعض الوقت. لكنّ ساكفيل كان بستانياً عظيماً، وكاتباً رديئاً، ولم يكن تماماً قارئاً عبقرياً، كما كانت وولف. وأورلاندو، كأرستقراطي، وعاشق، وحتى كاتب، هو "فيتا"، وليس فيرجينيا. إنه وعي نقدي، يواجه الأدب الإنكليزي من شكسبير إلى ثوماس هاردي، حتى أنّ أورلاندو هو القارئ العام، غير المألوف، ومؤلف كتابه / كتابها.

إنّ جميع الروايات، منذ "دون كيخوته"، تعيد كتابة رائعة سرفانتس الكونية، حتى عندما لا تكون واعية لذلك. لا أتذكّر أنّ وولف ذكرت سرفانتس، في أيّ مكان، ولكنّ هذا لا يهمّ كثيراً: أورلاندو شخصية دون كيخوتيه، وكذلك هي وولف. على أنّ المقارنة مع "دون كيخوته" ليست منصفة بحق "أورلاندو"، فرواية أكثر طموحاً بكثير، ومبنية بشكل جيّد، يمكن أن تدمّر، بالمقارنة، رسالة الحب اللّعوب من وولف إلى ساكفيل. إنّ الدون يسلّم نفسه للتأمّل إلى ما لا نهاية، مثل فولستاف؛ وأورلاندو ليس كذلك بالتأكيد. ولكن من المفيد أن تضع وولف بمواجهة سرفانتس من أجل أن ترى أن كلا الكتابين ينتميان إلى نظام هوزينغا للمسرحية، الذي شرحته في سياق مناقشة "دون كيخوته". إنّ المفارقات الساخرة في "أورلاندو" هي دون كيخوتية، فهي تنطلقُ من نقدٍ يوحي بأن اللّعب المنظّم يصنع كلاً من الواقع الاجتماعي والطبيعي. وفكرة "اللعب المنظّم" لدى وولف وسرفانتس، في أورلاندو والدون، هي اسم آخر لفنّ القراءة جيّداً، أو لقضية وولف عن "النسوية"، إذا صحّ التعبير. وأورلاندو هو رجل، أو شابّ، يتحوّل فجأةً إلى امرأة. إنه أيضاً أرستقراطي إليزابيثي، حيث لا تُثار حول ذلك أية ضجة، ولا حول تحوّله الجنسي، لكنّه، أرستقراطي خالد عملياً. أورلاندو هو في السادسة عشرة من العمر حين نقابله، وفي السادسة والثلاثين حين نغادرها (أي نغادرهُ)، لكن هذه السّنوات العشرين من السيرة الأدبية تغطّي أكثر من ثلاثة قرون من التاريخ الأدبي. نظام المسرحية، إذ يهيمنُ، ينتصر على الزّمن، وفي رواية وولف "أورلاندو" يستمرّ من دون عذاب، ولعلّ هذا ما يفسّر لماذا نجد نقطة الضعف الوحيدة في الكتاب هي خاتمته السّعيدة جداً.

إنّ الحبّ في "أورلاندو" هو دائماً حبّ القراءة، حتى عندما يتنكّر كحبّ للمرأة أو للرجل. والصبي أورلاندو هو الفتاة فيرجينيا، حين يتجسّد في دوره الرئيسي كقارئ:

"الذائقة تجاه الكتب جاءته مبكّرة. كطفل، لطالما وُجد وحيداً، في منتصف اللّيل، مع صفحةٍ ما يزال يقرأها. أخذوا فتيلَه بعيداً، لكنّه استعاض عنه بأسلاك متوهّجة تؤدّي الغرض نفسه. أخذوا الأسلاك بعيداً، وكاد يحرقُ المنزل باستخدام الصّوفان الملتهب. وباختصار، تاركاً الرّوائي يمسّدُ حريراً جعداً، مع جميع تضميناته، لم يكن سوى أحد النبلاء المصابين بحبّ الكتب".

أورلاندو، مثل وولف، (لا يشبه أبداً ساكفيل-ويست) هو أحد أولئك الذين يستبدلون بالسّراب واقعاً إيروتيكياً. شغفه أو شغفها الكبير، تجاه الأميرة الروسية المستحيلة، ساشا، وتجاه قبطان البحر الأكثر سخفاً، مارماديوك بونثروب شيلميرداين، يمكن اعتباره، في أحسن الأحوال، إسقاطات نرجسية، إذ ثمة حقّاً شخصية واحدة في "أورلاندو". إنّ حبّ فيرجينيا وولف للقراءة هو دافعها الإيروتيكي الحقيقي، ولاهوتها الدنيوي. ولا شيء في "أورلاندو"، رغم جمال الكتاب، يعادل الفقرة الختامية من "كيف ينبغي للمرء أن يقرأ كتاباً،" في المقالة الأخيرة في "القارئ العمومي الثاني":

"مع ذلك، مَن يقرأ لكي يصل إلى النهاية، حتى نهاية مرغوبة؟ ألا توجد بعض الهوايات، التي نمارسها لأنّها جيدة بحدّ ذاتها، وبعض المتع التي هي نهائية؟ أليست هذه من بينها؟ حلمتُ أحياناً، على الأقل، أنه حين ينبلجُ يوم القيامة، ويحضر الفاتحون العظماء، والمحامون، ورجال الدولة لكي يتسلموا جوائزهم- تيجانهم، وأكاليلهم، وأسماءهم المحفورة أبداً في رخام لا يقبلُ الهلاك- سوف تلتفتُ العنايةُ الإلهيةُ إلى بطرس وتقولُ، ليس من دون حسد، حين ترانا قادمين نتأبّط كتبَنا تحت أذرعنا، "انظر، هؤلاء لا يحتاجون إلى مكافأة. لا نملكُ شيئاً نقدّمه هنا. لقد أحبّوا القراءة".

هذه الجمل الثلاث الأولى بقيت عقيدتي منذ أن قرأتها في طفولتي، وأنا أنصح نفسي بها الآن، وجميع الذين يساندون توجّهها. إنها لا تركّز على القراءة لإحراز القوة على الذات أو على الآخرين، بل لتحقيق متعة نهائية، صعبة وحقيقية. إنّ براءة وولف، مثل براءة بليك، هي براءة منظّمة، وإحساسها بالقراءة ليس الخرافة البريئة للقراءة، بل الحياد الذي يعلّمه شكسبير لقرّائه الأعمق، بمن فيهم وولف. والسماء، في حكمة وولف، لا تمنح مكافأة لتعادل بركةَ القارئ العادي، أو ما أسماه الدكتور جونسون، السليقة السلمية للقرّاء. لا يوجد، في النهاية، اختبار آخر للانتماء إلى التقليد يتجاوز متعة النزاهة الشكسبيرية العليا، وموقف هاملت في الفصل الخامس، وشكسبير نفسه في أكثر لحظاته فرادةً في السونيتّات.

لقد كتبت وولف أعمالاً أكثر رهافةً من "أورلاندو"، ولكن لا شيء أكثر محوريةً بالنسبة إليها من هذه الترنيمة الإيروتيكية لمتعة القراءة النزيهة. إنّ خرافة الهوية الجنسية المزدوجة هي عنصر بنيوي في تلك المتعة، سواء لدى شكسبير أو وولف، أو لدى الأب النقدي لوولف، والتر باتر. إنّ القلق الجنسي يمنع المتعة العميقة للقراءة، وبالنسبة إلى وولف، حتى في حبّها لساكفيل ويست، لم يكن القلق الجنسي بعيداً عنها البتة. ويشعر أحدنا أنه بالنسبة إلى وولف، كما هو الحال مع والت ويتمان، الإيروتيكي الذاتي، رغم أنه النمط الطبيعي، فالمتعة يعيقُها التمركز النرجسي. وربّما كان لسان حال وولف ويتمان يقول: "أن ألمسَ أحدهم هو كلّ ما أستطيع تحمّله". إننا لا نصدّق شروخ أورلاندو، سواء مع ساشا، أو مع قبطان السفينة، لكنّنا نقتنع بشغفه/ شغفها لشكسبير، ألكسندر بوب، واحتمال عمل أدبي جديد. قد تكون رواية "أورلاندو" حقّاً أطول رسالة حبّ كُتبت على الإطلاق، لكنّ وولف كتبتها لنفسها. ضمنياً، يحتفل الكتاب بقوّة وولف الخارقة كقارئة وكاتبة. وثمة احترامٌ صحّي للذات، كسبته وولف لنفسها، يجد متنفّساً له في أكثر رواياتها حيويةً.

هل أورلاندو متكبّر؟ في التعبير الرّاهن، يمكن الإشارة إلى ذلك بالقول "نخبوي ثقافي" لكن لوولف مقالة صريحة بعنوان "هل أنا متكبّرة؟" قرأتها في

نادي ميموار، وهو تجمّع في بلومزبري، عام 1920. لقد أزالت سخريتها من نفسها التهمةَ عنها، وقد ضمّت عبارة صقيلة تصِفُ عائلة ستيفن: "عائلة ثقافية، ولدت نبيلةً بالمعنى الكتابي للكلمة". بالمعنى الكتابي تعني الكتاب، ولا يحتاج أحدنا إلى البحث عن حبكة تحتية في "أورلاندو"، إذ لا توجد علاقة أمّ-ابنة في هذه المحاكاة الساخرة للقصّة. كما أن أورلاندو لن يحبّ القراءة بشكل مختلف، بعد أن أصبح امرأةً. إنه أورلاندو الأنثوي الذي أضحت فلسفته الجمالية عدوانية، وما بعد مسيحية:

"منزلةُ الشّاعر هي الأعلى، إذاً، تابَعَتْ. كلماتُهُ وصلت إلى حيث عجزت الكلمات الأخرى. أغنية سخيفة من أغاني شكسبير فعلت للفقراء والأشرار أكثر مما فعل جميع المبشّرين والمحسنين في العالم".

قد تكون الجملة الأخيرة محطّ نزاع، لكنّ وولف تقف وراءَها، شغفاً وسخريةً. ماذا لو أننا بدّلنا فيها قليلاً، وأعدنا كتابتها بحيث تناسب لحظتنا الرّاهنة: أغنيةٌ سخيفةٌ من أغاني شكسبير فعلت للفقراء والأشرار أكثر مما فعل جميع الماركسيين والنسويين في العالم.

إنّ رواية "أورلاندو" ليست جدالاً، بل احتفال حولَه الانحطاط الثقافي إلى مرثية. إنها دفاعٌ عن الشّعر، "نصف ضاحكة، ونصف جادّة"، مثلما كتبت وولف في مذكّراتها اليومية. والنكتةُ التي تظلّ في الأجواء هي أنّها جنسُ ذاتها، التي لم يكن لها قط معلّمٌ ينافسُ سرفانتس- ولا حتى ستيرن، الذي يمكن اعتبار حضوره حقيقياً في في روايات وولف. دون كيخوته أكثر رحابةً بكثير من أورلاندو، ولكن، حتّى الدون لا يستطيع الإفلاتَ من سرفانتس، مثلما أفلت، ربّما، فولستاف من شكسبير، وكما أفلت أورلاندو من وولف، باستثناء الخاتمة الضعيفة للكتاب. على نقيض فيتّا وفيرجينيا، يصير أورلاندو تشخيصاً للموقف الجمالي، ولما يعنيه، بالنسبة إلى القارئ، هو أن يقع في حبّ الأدب. يمكن أن يبدو هذا الشّغف جذّاباً، ونمطياً، وتبقى "أورلاندو" صرحاً له، وقد تعمّدت وولف هذا البقاء: "حقّاً إنه عملٌ شاقّ- هذا الاحتفاظ بالوقت، لا شيءَ يفتّتهُ

بسرعة أكثر من الاحتكاك بأيّ من الفنون؛ وربّما حبّها للشعر هو الذي يُلامُ على جعلِ أورلاندو يفقدُ قائمةَ مشترياته".

الاحتفاظ بالوقت، كما هو الحال لدى ستيرن، مضادّ للمخيّلة، ولا يُتوقّع منّا أن نسألَ مع خاتمة الكتاب: هل يمكن أن يموت أورلاندو؟ في هذه السخرية من الكتاب، هذه العطلة من الواقع، يبدو كلّ شيء طقسياً، والوعي المركزي يتخيّل شعراً بلا موت. ولكن ماذا يعني هذا؟ بدهاء تعرّفُ الروايةُ الشعرَ على أنه صوت يجيبُ صوتاً، لكن وولف تتجنّبُ التأكيد بأنّ الصوت الثاني هو صوت الموتى. ولأنّها مصمّمة على أن تنخرط في عملها ككاتبة، تزيح وولف كل احتمال للقلق من قصّتها. ومع ذلك، هي لا تعرف كيف يمكن أن يكون هناك شعر، من دون قلق، ولا نحن أيضاً. إنّ شكسبير حاضرٌ في "أورلاندو"، ونستغرب كيف يمكن أن يكون هناك من دون أن يتسبّب بإشكالية ما للرّواية، إشكالية يجب أن تُقاوَم كسلطة، بما أنّ كلّ نمطٍ للسّلطة، ماعدا التنوّع الأدبي، يظل موضع تساؤل، أو سخرية في الكتاب. في رواية "بين فصلين" تمت مقاربةُ قلق وولف حيال سلطة شكسبير الشعرية بعمق كبير، لكنّ الروائية تتجنّبه في "أورلاندو". هذا التجنّب ينتمي إلى ما أسمّيه المناخ الخارق للرّواية، فهي تعمل مثل كلّ شيء آخر في هذ العهد الجديد لدِين الشعر، ممجّدةً الإدراك والإحساس، فوق أيّ شيء آخر.

الغرائبيّ لدى وولف، والغرابة الدائمة لأفضل نثرها، هما مثال آخر عن أكثر الخصائص الأدبية انتماءً إلى التقليد. يقف أورلاندو، على نقيض وولف، في تخطّيه الافتراضي للبحث عن المجد الأدبي، لكنّ العطلة هي العطلة، ولا تهادن وولف في مسعاها للانضمام إلى ستيرن وهازليت، وأوستن، وإلى النسق الخفيّ، باتر. فلسفتها الجمالية هي مركزها، وقد تجلّت غنيةً في "غرفة خاصة بالمرء"، حيث التماس الفكرة الشكسبيرية بأنّ الفن نفسه هو الطبيعة: "الطبيعة، في أكثر أمزجتها لاعقلانيةً، تقتفي أثر الحبر اللامرئي على جدران العقل، وهذا هاجس يبرهنُ عليه جميعُ الفنانين العظام، ورسمٌ أولّي لا يحتاجُ إلاّ أن يُعرّضَ لنار العبقرية ليصبحَ مرئياً".

الشّخصانية، بالنسبة إلى وولف كما باتر، هي الدمج الأعلى للفنّ والطبيعة، وهو يتخطّى بعيداً المجتمع كعنصر حاسم في عمل الكاتب وحياته. في ختام "إلى المنارة" تنظر الرسّامة ليلي بريسكو، قناع وولف، إلى لوحتها، فتجدها معتمةً، "وبإشراقة مفاجئة، كأنّما رأتها جليةً للحظة، رسمت خطاً هناك، في المركز. لقد انتهت، لقد اكتملت. نعم، قالت في نفسها، واضعةً فرشاتها بإعياء شديد، لقد حصلتُ على رؤياي".

ربما يأتي وقت نجدُ فيه أن مواقفنا السياسية الرّاهنة بائدة، وعفّى عليها الزّمن، حين نكتنهُ حقّاً حقيقةَ الرؤيا لدى وولف: متعةُ اللّحظة الفريدة. كم سيكون نشازاً لو أَنّنا نتحدّثُ الآن عن "الفكر السياسي لوالتر باتر". وسيكون، بالمقابل، نشازاً، الحديث عن الفكر السياسي، وليس الصراع الأدبي، لفرجينيا وولف.

# -20-

# كافكا:

# صبرُ التقليد وفكرةُ "ما لا يُهدَم"

إذا أردتَ أن تختارَ كاتباً واحداً، يكون أكثر تمثيلاً لقرننا، تجدُ نفسَك تتسكّعُ، من دون أمل، بين كتائب من المحرومين. يقال إنه سيكون هناك القرن الثاني والعشرون، وسيكون ثمة قرّاء - إذا كان هناك قرّاء بالمعنى الذي نقصد- يفرزون دانتي (كافكا؟) يخصّنا، ومونتان (فرويد؟) يخصّنا. في هذا الكتاب، اخترتُ تسعةَ حداثيين: فرويد، وبروست، وكافكا، ووولف، ونيرودا، وبيكيت، وبورخس، وبيسوا. لا أؤكّد أنّهم أفضل الكتّاب في عصرنا: إنّهم هنا لكي يمثّلوا الآخرين، الذين يمكن تأكيد منزلتهم، عقلانياً، في التقليد.

باستثناء نيرودا وبيسوا، فإنّ شعراء الحقبة ليسوا هنا: ييتس، وريلكه، وفاليري، وتراكل، وستيفنس، وإليوت، ومونتال، وماندلستام، ولوركا، وفاليخو، وهارت كرين، وسواهم. أفضّل، شخصياً، أن أقرأ قصائد، وليس روايات أو مسرحيات، ولكن من الواضح أنّه حتى ييتس، وريلكه، وستيفنس هم أقلّ تعبيراً عن عصرهم من بروست وجويس وكافكا. لقد اعتبر و. ه. أودن أنّ كافكا هو الرّوح الفريدة لزماننا. بالتأكيد، صفة "الكافكاوي" اكتسبت معنىً غريباً بين العديد منّا، وربّما أضحى مصطلحاً كونياً لما أسماه فرويد "الغريب"، المألوف أحياناً كلّياً بالنسبة إلينا، مع أنه غريب عنّا. من منظور أدبي صرف، هذا هو عصر كافكا، أكثر منه عصر فرويد. لقد أعطانا فرويد، مقتفياً بمكر خطى شكسبير، خارطةَ عقلنا؛ وأوحى لنا كافكا بأنّنا لا نستطيع استخدامَه من أجل إنقاذ أنفسنا، حتّى من أنفسنا.

لتوضيح المكان المركزي لكافكا في تقليد القرن، ينبغي للمرء التجوال واسعاً في كتاباته، لأنه لا يوجد نمط واحد حاول كتابته، ويحمل جوهرَه كلّه.

إنه حكيم عظيم، وليس كاتب قصّة صِرفاً، باستثناء بعض الشذرات والقصص القصيرة جداً، التي هي أقرب إلى الحكايات الرّمزية. إنّ سردياته الأطول- "أميركا"، "المحاكمة"، وحتى "القلعة"- هي أفضل كأقسام وليس كأعمال مكتملة، وقصصه الأكثر طولاً، ومنها "تحوّلات" حتّى، تبدأ ذكيةً لكنها لا تنتهي كذلك. بالإضافة إلى أمثاله وحكاياته الرّمزية، فإنّ أقوى تخيّلات كافكا هي تلك الحكايات الموجزة، أو الشّذرات المكتملة، وهذه هي المعجزة، كما في "طبيب ريفي" و"جدار الصين العظيم" و"الصيّاد غراكوس". إنّ مذكّراته تُفضّل على رسائِلِه، ومن بينها رسائله إلى ميلينا جاسينكا، بما أنه توجد قلة قليلة من العشّاق الكارثيين، في العالم، تشبه فرانز كافكا، حتى في نثرِ تلميذه فيليب روث. لعلّ فرويد، الذي وصفه كافكا يوماً "باختصاصي القلق اليهودي المعاصر"، كان ليجد فرصةً نادرةً للانتقام لو أنه قرأ وحلّل رسائل الحب لكافكا، التي تُعتبر من الرسائل الأكثر قلقاً التي سبق أن كتبَها أحدٌ على الإطلاق. أن تعرف الذات العميقة للعبقرية الأدبية، في عصرنا، المنتمية إلى التقليد، ينبغي أن تتمثّلها حيث يؤمل بأن تكون أكثر موضوعيةً وحياديةً، رغم عبثية ذاك الأمل.

إنّ معرفة الذّات الأعمق، عوضاً عن النفس المشرذمة، هي نمط كافكا، الفرداني الرفيع، وهذا يلائمُ كاتباً من شعاراته" "لا علمَ نفسٍ ثانيةً!" و "علمُ النفس هو نفادُ الصّبر". يصرّ كافكا على أنّ نفاد الصّبر هو الإثم الوحيد الكبير، ويمسّ الجميع. مع ذلك، لا يمكنني أبداً أن أقرأ كافكا من دون التفكير في حكمتي المفضّلة: "نَمْ بسرعة أكبر! نحتاجُ إلى الوسائد"، وهذا هو جوهر نفاد الصّبر اليهودي. يهوه ليس ربّاً صبوراً، على الأقل وفقاً لكاتب "ج"، وربّما كان كافكا، هذا المؤمن بالغنوصية اليهودية الجديدة (القابالا)، باعترافه الذاتي، قد أخذ على عاتقه مشروعاً سرّياً سحرياً هو جعل ربّ اليهود شخصاً أكثر صبراً. إنّ كتاب غوستاف جانوش "أحاديث مع كافكا"، الذي لا يحمل مصداقيةً كبيرةً، برغم درجة الإقناع في التقاط الإيقاع الذي نسمعهُ أيضاً في كتابات كافكا، يوضّح ما يطلقُ عليه بعض الناس غنوصية كافكا اليهودية، والتي هي واضحة أيضاً لدى جيرشوم شوليم ووالتر بنيامن، وكلاهما تركا أثراً عميقاً في كافكا. تلك الغنوصية،

مثل أية عِرفانية أخرى، قابلة لنفاد الصبّر، مع مرور الزّمن، ومع ذلك كان كافكا، في كتاباته وفي أحاديثه، يستشيرُ الصبّر دائماً، وقبل أيّ شيء آخر.

إنّ المفارقات هي ما يتوقّعه قرّاء كافكا منه، لكنّ غنوصيّةً صبورة هي أكثر من مفارقة. والغنوصية، بالتعريف، هي معرفة أزلية، للنفس داخل النفس، ولله الغريب الذي تظلّ شرارته في أقصى الذّات. وقد يكون الصّبرُ الطريّق البراغماتي للمعرفة، مثلما كان بالنسبة إلى كافكا، لكن لا علاقة له بالنفي المفاجئ للغنوصية على الإطلاق. وثمة مفتاح لحلّ المأزق؛ والصّبر، الذي هو طريقة كافكا في المعرفة، لم يؤدِّ به إلى هذا النفي المزدوج، أو إلى نسخته من القَبْلانية الجديدة. ورغم أنّنا نميل إلى الدّمج أو الرّبط بين المعرفة والغنوصية، فقد أبقاهما كافكا منفصلتين. وكان يسمّي "المعرفة" صبراً، والغنوصية "نفياً"؛ الأولى بطيئة إلى ما لانهاية، والثّانية سريعة، بشكل مدهش، لأنها تقرّ بثنائية يجدها كافكا قائمة في قلب كلّ شيء، وكلّ شخص. إنّ الصّبرَ الكافكاوي يجدُ شيئاً مختلفاً جدّاً:

"لا حاجةَ لكَ بأن تتركَ المنزل. ابقَ خلف طاولتكَ وأصغِ. لا تُصغِ، بل انتظر فقط. لا تنتظر حتّى، كُنْ هادئاً تماماً ووحيداً. العالم سيمنحُك نفسَه، لكي تنزعَ عنه القناع، إذ لا يستطيع أن يفعل شيئاً آخر؛ أمامك سوف يتلوّى نشواناً.

"العالم ينبغي أن لا يُخدَع بانتصاره"، ولكنّ كافكا لا يسعى إلى أيّ انتصار لنفسه. ومع ذلك، لم يعرف كافكا الهزيمة "لأنه لم يحدث شيء بعد". وإذا كنتَ مقتنعاً بأنّ لا شيء قد حدث بعد، فإنّك لستَ بعيداً عن التقليد اليهودي. وذلك أنّ الذّاكرة اليهودية، مثل الكبت الفرويدي، تشير إلى أنّ كلّ شيء قد حدث توّاً، ولا يمكن أن يكون ثمة من جديد. ورغم فزعه من رومانس العائلة التي ينتمي إليها، عقد كافكا العزم على الكتابة وكأنّ "شيئاً لم يحدث بعد". إنّ الحدث الرئيسي، بالنسبة إلى اليهود، هو ميثاق إبراهيم، وبالنسبة إلى كافكا، إبراهيم شخصية ليست موضع ثقة. ولعلّ دور إبراهيم كبطل لكتاب كيركيغارد "خوف وارتعاش" هو ما دفع كافكا باتجاه تأملاته السّلبية. وهي تأمّلات مضادة بالتأكيد للتقليدين، اليهودي والمسيحي، على السواء:

"ولكن خُذْ إبراهيمَ آخر. شخصٌ أراد أن يقدّم الأضحية بالطريقة الصحيحة، ويمتلك حساً صحيحاً على العموم بالقضية كلّها، لكنه لم يستطع أن يؤمن بأنه هو الشّخص المعني، هذا العجوز البشع، والشاب القذر الذي هو طفله. لم يكن ينقصه الإيمان الحقيقي، فقد كان له إيمانه، وكان ليقوم بالأضحية بالرّوح الصّحيحة، لو أنه استطاع أن يؤمن بأنه هو الشخص المعنيّ. كان خائفاً من أنه إذا بدأ كما بدأ إبراهيم بابنه، فإنه سيتحوّل، في الطريق، إلى دون كيخوته آخر".

**(ترجمة كليمنت غرينبرغ)**

هذا الابراهيم هو، بكثير من الطرق القاتمة، سلف كافكا الدونكيخوتي. وبحسب مصطلحات التأثّر الأدبي، فإنّ غوته هو إبراهيم الذي جفل من كافكا، وبالمعنى الرّوحي، هو القانون، أو اليهودية الإيجابية، متجسّدةً في ابراهيم. وكافكا، الذي هجر القانون لمصلحة فلسفة النفي، هجر أيضاً إبراهيم الذي قدّم تأويلاً ضالاً للعالم:

"سقط إبراهيم ضحيةً للوهم التالي: لا يستطيع أن يتحمّل تماثلَ هذا العالم. فالعالم، على أيّ حال، معروفٌ بالتنوّع، بشكل غير عادي، وهذا يمكن إثباته بأخذ حفنةٍ من العالم وفحصها عن كثب. ولذلك، فإنّ هذه الشكوى من تماثل العالم هي في الحقيقة شكوى من عدم القدرة على الاندماج في تعدّدية العالم".

كان كافكا ساخراً ذكياً، ولم يكن ليصدّق أنّ فنّه أو حياته قد اندمجا عميقاً، بما يكفي، في تعدّدية العالم. إنّ تمرّده على إبراهيم هو شكوى ضدّ نفسه، وضدّ مراوغاته، وبخاصة نفوره من اليهودية، ومن التقليد الأدبي الرئيسي للّغة الألمانية، بدءاً من حقبة غوته. إنّ كلمة كافكا الدالّة على النفور هي "الصّبر"، وهذا رمزٌ تحضيري أو استعارة لممارسة فنّه ككاتب. إنّ ذاك الفن يقيم، أكثر من عملِ أيّ كاتب آخر يمتلكُ قدرات مماثلة، في توتر ديالكتيكي مع احتمالية التأويل. ويقفُ جويس على الطرف النقيض: إنه يرحّب بالتأويل، ويحاول توجيه بوصلته. وبيكيت- الذي امتلك التهوّر والعبقرية للجمع بين جويس وبروست وكافكا- يشبه كافكا أكثر من جويس أو بروست في العلاقة مع التأويل؛ ولم يكن

كافكا ظلاً فحسب لمؤلّف "مورفي" و"موللي" و"وات"، مثلما كان جويس وبروست.

يُهزَمُ النقدُ، على يد كافكا، كلّما سقط في الفخّ الذي نصبه للتأويل الجادّ، فخّ مراوغته، بعيداً من إمكانية التأويل. في هذا النّوع من السخرية، نجد أنّ كلّ رمز يقدّمه لنا يدلّ ولا يدلّ، في آن واحد. هكذا، في إحدى قصصه الأخيرة، "تحرّيات كلب"، يبلغ السردُ ذروته الخارقة، عندما يكشفُ كلبُ صيدٍ جميل نفسَه للراوي، وهو كلبٌ مسكين يستلقي على الأرض مضرّجاً بدمائه، غير قادر على تأويلِ هويّةِ كلبِ الصّيد هذا، أو ماذا يمثّل. لكنّ أحد نقّاد كافكا المتميزين امتلك الجرأة، على الأقل، ليقول إنّ كلب الصّيد الجميل هو الله، ولكن مثل جميع التوصيفات النقدية للإلهي في عمل كافكا، فإنّ هذا التشبيه هو ضحيةُ سخريةٍ كافكاويةٍ أخرى. ومن الصواب القول إنه لا توجد تلميحات، ناهيك عن تجسيدات، للألوهة، في قصص كافكا ورواياته. ثمة الكثير من الجنّ، التي تتنكّر كملائكة او كآلهة، وثمة حيوانات غامضة (ودُمى تشبه الحيوانات)، لكن الله هو دائماً في مكانٍ آخر، في أبعد نقطةٍ من الهاوية، أو أنه نائمٌ، وربّما، ميتٌ. إنّ كافكا، هذا المدمن على الفانتازيا، وصاحب عبقرية فريدة تقريباً، هو مؤلّف رومانس، كما أنه، وبطريقة ما، كاتب ديني. إنه ليس غنوصياً يهودياً، أو قَبّلانياً على طريقة شوليم، أو تخيّلات بنيامين، إذ لا أملَ لديه، لا لنفِسه، ولا لنا جميعاً، على أية حال.

إنّ كل ما هو ماورائي في كافكا ليس سوى ضرب من ضروب السخرية، لكن على نحو غريب جداً. إنّها سخرية تنبثق من عذوبة عظيمة في الرّوح. ومع اَنّ كافكا عبَدَ فلوبير، إلاّ أنّه امتلك حساسيةً أكثر لطفاً من مبدع مدام بوفاري. غير أنّ سردياته، الطويلة والقصيرة، خشنة، على العموم، في أحداثها ومواقفها ومآزقها. وما هو مفزع يحدثُ حتماً لديه. ويمكن نقلُ جوهر كافكا في مقاطعِ عديدة، منها رسالته الشهيرة إلى ميلينا الخارقة. ورغم أنها تنضحُ بالألم دائماً، فهي من أكثر الرسائل بلاغةً وإفصاحاً في عصرنا (أستخدمُ هنا ترجمة فيليب بويم):

"مضى وقتٌ طويلٌ منذ أن كتبتُ لكِ، يا عزيزتي ميلينا، وأنا أكتبُ لكِ، هذا اليوم، فقط نتيجةَ حادثٍ. في الواقع، لا ينبغي أن أعتذرَ لعدم الكتابة إليكِ، فأنتِ تعرفين، على أيّ حال، كم أكرهُ الرسائلَ. ويمكن القول إنّ الحظّ العاثر لحياتي كلّها- لا أرغبُ في الشكوى، ولكن فقط أودّ إعطاء ملاحظة مفيدة- يتأتّى من الرّسائل أو من احتمالِ كتابة الرّسائل. يكاد الناسُ يمارسون الغشّ عليّ، ولكنّ الرسائل تفعل ذلكَ دائماً- في حقيقة الأمر، وليس رسائل الناس الآخرين فقط، ولكن رسائلي أيضاً. في حالتي، هذا حظّ عاثر، وخاصّ، ولن أقولَ عنه المزيد، لكنه عام أيضاً. والاحتمال السهل لكتابة الرّسالة - يُنظر إليها نظرياً فقط - جلب للعالم تفتّتاً مرعباً للأرواح. إنّها، في الحقيقة، حوار مع الأشباح، وليس شبح المتلقي فقط، بل شبح المرء ذاته، حوار ينمو بين سطور الرّسالة التي يكتبها المرء، ويتفاقم الأمر، في سلسلة من الرسائل، حيث تتعاون كلّ رسالة مع أخرى، لتشير إليها كشاهد. كيف يمكن أن يخطر في بال أحد أنّ الناس يمكن أن يتواصلوا من خلال الرّسالة؟ عن شخصٍ بعيد نفكّرُ، وعن آخر قريبٍ، نمسكُ بيدنا حسّياً- وكلّ ماعدا ذلك يقعُ خارج القوّة الإنسانية. وعلى أي حال، فكتابةُ الرسائل تعني أن يعرّي المرءُ نفسَه أمام الأشباح، وهذا ما تنتظرُهُ هذه الأخيرة بنهمٍ كبير. والقبلُ المكتوبةُ لا تصلُ إلى عنوانها، بل تمتصّها الأشباحُ في الطّريق، وعلى هذه النعمة الوافرة، تعتاش وتتكاثرُ على نطاق واسع. إنّ الإنسانية تستشعرُ هذا وتحاربُه، ومن أجل أن تقضي على العنصر الشّبحي بين البشر، وتخلق تواصلاً طبيعياً، وسلاماً للأرواح، اخترعت سكّة الحديد والسيّارة والطائرة. ولكن لم يعد هذا مفيداً، فهذه اختراعات أُنجِزت في لحظة انهيار. أما الجانبُ المقابلُ فأكثر هدوءاً وقوّةً، إذ بعد الخدمة البريدية، اختُرِع التلغراف، والتلفون، والراديو. لن تتضوّر الأشباح، ولكن نحن من سيهلك".

من الصعب تصوّر كلمات أكثر إفصاحاً من أنّ "القبل المكتوبة لا تصل إلى عنوانهَا، بل تمتصّها الأشباحُ في الطّريق،" أو "لن تتضوّر الأشباح، ولكن نحنُ من سيهلك."

إنّ موقف كافكا من يهوديته هو من أوسع مفارقاته. ثمة، لسوء الحظّ، بعض آثار كراهية الذّات اليهودية لديه في رسائله إلى ميلينا، لكنّها لا تبدو خطرة، وإنما هي منغّصات سطحية في أسوأ الحالات. وبطرق معقّدة، إلى ما لا نهاية، فإنّ كل ما كتبه كافكا تقريباً يتوجّه إلى علاقته باليهود، والتقليد اليهودي. وينبغي للمرء أن يبدأ ببعض الإدراكات الواضحة عن هذا، إذ إنّه نادراً ما يُسجّل. إنّ كافكا حساسية دينية ذات عبقرية نادرة، ولم يكن يؤمن بالله، ولا حتى بالله البعيد النائي، اللاّمحدود، في التقليد الغنوصي. وهو يشترك في هذا اللاإيمان مع فرويد ووولف وجويس وبيكيت وبروست وبورخس وبيسوا، ونيرودا- الشخصيات الأدبية الأخرى التي اخترتُها من عصرنا- ولكن لدى هؤلاء الثمانية لن يجد أحدٌ شيئاً يشبه الانشغالات الرّوحية لكافكا، وليس حتى لدى بيكيت، المتأثّر بكافكا. لقد قال هايني، الكاتب اليهودي الأكبر في الألمانية قبل كافكا، إنّ اسم الله هو أريستوفان، وهي ملاحظة استثمرها، على نحو بديع، فيليب روث في روايته "عملية شايلوك". كان هايني مؤمناً مُعذّباً، أما كافكا، هذا الملحد، فلم يمنح الله اسماً، ولو كان لخدَمِ محكمة كافكا وقلعته من إله يؤمنون به، فلن يكون سوى أريستوفان.

يتحدّثُ كافكا باسم القرّاء وإليهم، يهوداً أو غير يهود، ممن يفترقون عن فرويد في اعتبار الدين وهماً، لكنهم، يتّفقون مع كافكا على أنّهم ولدوا متأخّرين، ولم يعد باستطاعتهم التثبّتَ من مشروعيةِ تقليدٍ مسيحي أو يهودي. لم يكن كافكا يعرف ما إذا كان يمثّل بداية أم نهاية، ولا نحن أيضاً. ويشير أحد أكثر نقّاد كافكا المطّلعين، ريتشي روبرتسون، بشكل دالّ، إلى أنه بالنسبة إلى مؤلّف "القلعة" فإنّ "رمزيةَ الدّين مشروعة كتعبير عن دافع ديني، لكنها مضلّلة كتفسير لهذا الدافع". وبما أنّ كافكا يتجنّبُ تأويل هذا الدافع، ولا يبارك أياً من التأويلات المقدّمة، فقد تُرِكَ القارئ لتجسيد كافكا لهذا الدافع، الذي يتبعُ أحياناً رمزيات مألوفة، وأحياناً يهجرها. هذا يجعل من الأهمية بمكان أن نعرف بدقّة موقف كافكا الحقيقي، بقدر ما يسمح لنا هو بذلك.

أتفق مع روبرتسون في ما يتعلّق بنقطة الانطلاق: النصوص المحورية هي تلك

التي كُتبت بين عامي 1917-1918، والمتوافرة الآن باللغة الإنكليزية، مثل "دفاتر الورق الأزرق"، 1991، (ترجمها إرنست كايسر وإثني ويلكينز). وقد اعتبر نيتشه، المبدع القوي للأقوال المأثورة مثل إمرسون وكيركيغارد وكافكا، أن الاتكاء المتواصل على الكتابة الحكيمة نوع من الانحطاط. ولعلّ العمل الوحيد الأكثر قوةً لنيتشه هو "عن جينولوجيا الأخلاق"، وتحديداً ثلاث مقالات مترابطة، تستفيد كثيراً من أسلوب الأقوال المأثورة، بينما النثر الجامح لنصّه "هكذا تكلّم زرادشت" غير قابل للقراءة الآن. أما بقية كتابات نيتشه فتفيضُ بالحكمة، وهذا أفضل بكثير. إنّ كافكا كاتبٌ أصيل، يمتلكُ خامةَ الكتابة الحكيمة، وهو ساردُ أمثال رفيعُ المستوى، مرتبط، بغرابة، مع ويتغنشتين وشوبنهور ونيتشه. وخلف هؤلاء جميعاً يقف غوته في دوره ككاتب حكمة، مع هايني، الكاتب الأريستوفاني، الذي أضاف نبرة شكّ يهودية، شقّت طريقها إلى كافكا. ولكن، لا يمكن أن يوصف كافكا بأية سِمة يهودية، كمتشكّك وغنوصي وهرطوقي. إنّه، كما قال، بداية يهودية أو نهاية يهودية، وربّما كلاهما معاً.

إنّ كافكا، برغم حالات نكرانه، وحالات نفوره الجميلة، هو ببساطة، كتابة يهودية، حتّى أكثر من فرويد أو ما يُقال عنه. ولقد فكّرتُ مرّةً في أنّ هذا أتى من خلال قوّة الاغتصاب: كافكا وفرويد يعيدان، من خلال قوّتهما المتناظرة، تعريفَ الكتابة اليهودية، لأنّهما، وبمفعول رجعي، أصبحا كتابة يهودية، بالنسبة إلينا. ولكنّ هذا الرأي، رغم أنه يمثّلُ تقلّبات التقليد، يقلّل من شأن الهواجس اليهودية المستمرّة لفرويد وكافكا، اللّذين تحوّلا إلى خبيرين بالقلق اليهودي المعاصر. إنّ النفيَ الفرويدي والكافكوي، كما كتبتُ من قبل، يختلف كلّياً عن النفي الهيغلي عبر القبول بسلطة الحقيقة. والفلسفة المثالية، رغم روحها الديالكتيكية، لا تناسب الاحترام اليهودي للعنصر الأدبي. إنّ كافكا، رغم قوّته في ابتكار الفانتازيا، إجرائي مثل فرويد و بيكيت. ثم إنّ الوضع اليهودي في ما يتعلّق بالهامشية المكشوفة قريبٌ جداً من كلّ شيءٍ كتبه كافكا؛ إنّه هناك في "جدار الصّين العظيم"، القصة التي يمكن أيضاً أن تُعنَون "برج بابل،" وهو هناك، حين لا نتوقّعُ منه ذلك، كما في خرافات الحيوان.

هل ثمة ما هو يهودي، جوهرياً، في سلطة كافكا الرّوحية، الرّاسخة؟ أتفقُ مع ريتشي روبرتسون على أنّ المركز الرّوحي في كافكا هو مفهومه عن "ما لا يُهدم"، رغم أنني أجد ذلك شاذّاً جداً، ولا يتوافق مع روح العصر، كما تجد روبرتسون. في ما يلي الأقوال المأثورة التي تركّز على فكرة "ما لا يُهدم":

"الاعتقادُ يعني تحريرَ العنصر الذي لا يُهدَمُ، داخل نفس المرء، أو، بشكلٍ أدقّ، وكونه غير قابلٍ للهدم، أن يكونَ فحسب.

لا يستطيعُ الإنسانُ أن يحيا من دون ثقة دائمة بشيء غير قابل للهدم في نفسه، رغم أنّ كليهما، أي العنصر غير القابل للهدم والثقة، يمكن أن يبقيا محتجبين عنه، إلى الأبد. واحدة من الطرق التي يعبّر فيها هذا الاحتجاب عن نفسه هي من خلال الإيمان بإله شخصي.

إنّ ما لا يُهدَم واحدٌ: هو كلّ فردٍ إنساني، وفي الوقت نفسه، مشتَرَكٌ للجميع، من هنا، نجد هذا الاتحاد، غير القابل للتجزئة، القائم بين الكائنات الإنسانية.

إذا كان ما تمّ، افتراضياً، تدميره في الفردوس، قابلاً للهدم، فهذا يعني أنّه لم يكن حاسماً؛ وإذا كان غير قابلٍ للهدم، فهذا يعني أننا نعيش إيماناً زائفاً".

الاعتقاد هو الكينونة، لأنّ شيئاً ما في الكينونة الأعمق غير قابل للهدم. لكنّ الاعتقادَ إسهابٌ لا طائل فيه، لأنّ الإله الشّخصي ليس سوى استعارة لما هو غير قابلٍ للهدم، وهذا ما يجمعُنا، رغماً عن أنفسنا. كما أننا لم نسقط، أو نضيّع الخلود البراغماتي، بما أنّنا نبقى، في جوهر كينونتنا، غير قابلين للهدم. هل هذا مجرّد تمجيد لإرادة الحياة لدى شوبنهور بوصفها الشيء في ذاته، وهو مرتبط بمفهوم فرويد للأيروس، أم أنّ كافكا يلمّح إلى ما هو أكثر عمقاً وسرابية؟ إنّ روبرتسون، التي تقتفي علاقة كافكا، المتشعّبة نوعاً ما، بالقَبْلانية، تعثر على نسخة من فكرة إسحق لوريا عن "التكوين"، بمعنى إعادة رأب الأواني المهشّمة لوجودنا، في هذه الحكمة الكافكوية:

"لا يوجدُ شيءٌ إلى جانب العالم الرّوحي، وما ندعوه عالم الحواسّ هو الشرّ في العالم الرّوحي، وما ندعوه الشرّ هو فقط ضرورةُ اللّحظة في صيرورتنا الأزلية".

هذا يتأرجحُ بين القبلانية اللّوريانية والمتصوّف الألماني العظيم ميستر إيكهارت. وما يدهشني هو حسّ المفاجأة الذي أشعر به مع جميع الحكم الواردة في "دفاتر الورق الأزرق"؛ كيف يمكن لكافكا، من بين جميع المتأمّلين الرّوحيين، أن يبدو متفائلاً؟ الجواب الواضح هو أنه ليس كذلك؛ وكما قال مرة لماكس برود: ثمة الكثير من الأمل بالنسبة إلى الله، ولكن ليس بالنسبة إلينا. إنّ الأمل ينتمي إلى الوعي، القابل للهدم، وليس إلى كائن غير قابل للهدم. ولا يمكنك أن تسرد القصص، مهما كانت قصيرة، عن الكينونة، حتى وإن كنتَ الكونت ليو تولستوي، الذي اقترب كثيراً في "حاجي مراد"، حيث يدمجُ البطلُ كينونتَه ووعيَه في بوتقةٍ واحدة. لقد اعتمدنا كافكا كأحد أكثر الكتّاب انتماءً إلى التقليد في عصرنا، لأنّنا جميعاً نلخّص، بصورة مصغّرة، الشرخَ بين الكينونة والوعي، الذي هو موضوع كافكا الحقيقي، الموضوع الذي قرنه بحقيقة كونه يهودياً، أو على الأقل، بحقيقة كونه يهودياً منفياً.

حينِ يظهر الشّرخُ ذاته لدى بيكيت نشعر أنّ جذرَه العميقَ ديكارتيٌّ وليس فرويدياً، كما يبدو لدى كافكا. وعبارة ازدواجية يهودية تشي بتناقض في الألفاظ، إذا كنا نقصد بكلمة "يهودي" اليهودية أو التقليد المعرفي الذي يسندها، والتي نسمع خفقها، المتقطّع، لدى كافكا وفرويد. ولا شكّ في أنّ فرويد لا يعرف الكثير عمّا هو "غير قابل للهدم" فينا، وإرادة الحياة، تتصدّع، أخيراً، لديه. ومع ذلك كان فرويد، مثل نيتشه وكافكا، يؤمن بإمكان تقوية ذات جوّانية سحيقة، وتحصين إيروس ضدّ دافع الموت. والوعي، بالنسبة إلى فرويد، زائف ومتفائل، على نحو خاطئ، كما هو لدى نيتشه وكافكا. ورغم أنّ فرويد يرفض المفهوم العرفاني للكينونة (يرفضه على اعتبار أنه يمثّل "المعنى الأوقيانوسي") فإنّه يستبدل به، يائساً، سلطته الوديعة، ويقدّم لنا علاجاً للوعي الزّائف. على أنّ كافكا يرفض كل أنواع السلطة، (بما فيها سلطة فرويد)

ولا يقدّم لنفسه، أو لنا، أي علاج على الإطلاق. ومع هذا، فهو يتحدّث باسم الكينونة، باسم ما لا يُهدَم، بطريقة ربّما كانت يهودية صرفة، أو يهودية سلبية:

"لم أُحضر معي شيئاً مما تستلزمه الحياة، حسبما أعرف، سوى الضّعف الإنساني العام. ومع هذا الضّعف- بهذا المعنى هو قوّة عملاقة- تمثّلتُ، بقوّة، العنصر السّلبي للعصر الذي أعيش فيه، وهو بالطبع عصرٌ قريبٌ منيّ جداً، ولا أملك الحقّ في القتال ضدّه، بل، كما هو الحال، أملك الحقّ في تمثيله. إنّ القدرَ القليل من الإيجابي، ومن السّلبي المتطرّف، الذي ينقلب إلى إيجابي، هو شيء لا أملكُ حصّةً وراثيةً منه. لم ترشدني إلى الحياة يدُ المسيحية- يجب الاعتراف أنها رديئة وفاشلة الآن- مثلما كان كيركيغارد، ولم أمسك بطرف وشاح الصلاة اليهودي- الآن يطيرُ بعيداً عنّا- مثلما فعل الصهاينة. أنا نهاية أو بداية".

"السّلبي المتطرف الذي ينقلبُ إلى إيجابي" ينبغي أن يكون لاهوتاً سلبياً صرفاً، سواء أكان غنوصياً، أم مسيحياً، أم قَبْلانياً هرطوقياً، (كما في ناثان الغزّاوي، نبيّ المسيح المزيّف، ساباتي زيفي). وسلبيةُ كافكا أكثر تخفيّاً وتلوّناً، كما يلائم روح العصر. ولكي نقترحَ معالمها ورونق صدمتها، في آن واحد، يمكن تتبع أصلها إلى إحدى روائع كافكا، القصة الموجزة التي تدعى "طبيب ريفي" (1917، أستخدم هنا ترجمة ج.ِأ أندروود). إنّ الفجائية التي يعتمدها هذا السّرد، الذي يستخدمُ صوت الأنا، مدهشةٌ تماماً، حيث استُخدِمت صيغة الزّمن الحاضر، رغم أنّ افتتاحيته توحي بحادثةٍ وقعت في الماضي. تلبيةً لنداء عاجل من مريض يعاني حالة حرجة، على بعد عشرة أميال، وخلال طقس شتوي قاس، يظهر طبيب الريف، من دون حصان، أو هكذا يظنّ. وبشكل غريب، تُفتَحُ حظيرةُ خنازير مهجورة في مزرعة الدكتور وتكشفُ عن سائس حيواني شرس، وحصانين قويين، خارقين. وقبل أن يربط السائس الحصانين إلى عربة الطبيب، يشنّ هجوماً بدئياً على روزي، خادمة الطبيب، فيعضّ خدّها بشكل متوحّش. وإذ يُنقَل الطبيبُ بعيداً، ضدّ إرادته تقريباً، بواسطة الحصانين العملاقين، يهشّم السّائسُ بابَ المنزل، ويواصل اغتصابَه للخادمة، روزي المذعورة، التي يتكرّر اسمُها كوصفٍ للجرح الذي يواجهُه الطبيب، ولكن

لا أملَ في شفائِهِ. والمريضُ، وهو صبيّ فلاّح، لا يقلّ غرابةً وإزعاجاً عن جرحه. واللاّواقع في كلّ مكان: الفلاّحون ينزعون ثياب الطبيب، وينشدون التهديدات ضدّه، ثمّ يضعونه عارياً في سرير الصبي. وعندما أصبح وحيداً مع مريضه، وبعد أن سمع تهديدات الصبي، يهرب الطبيب على ظهر أحد الحصانين، يتبعُهُ الحصانُ الآخر، والعربة، وثياب الطبيب، ولكن ببطء رهيب الآن، مقارنةً بالسّرعة الخارقة للرّحلة إلى هناك:

"لن أعود إلى المنزل بهذه الهيئة أبداً، ومهنتي المنتعشة ضاعت؛ ثمة وارثٌ ينهبُني، لكن، عبثاً، إذ لا يستطيعُ أن يحلّ مكاني؛ في منزلي، ينزلُ السّائسُ القذرُ دمارَه؛ وضحيتُه هي روزي، لكنّي أرفضُ أن أتخيّلَ ذلك. عارياً، معرّضاً لصقيعٍ في أكثر الأوقات رداءةً، بعربة أرضية، وحصانين لا أرضيَين، أتشرّدُ، رجلاً عجوزاً. معطفي الفرو معلّق في مؤخرة العربة، ولا أستطيع الوصول إليه، ولا أحد من جمهرة المرضى يحرّك ساكناً. ضحية خداع! أو غشّ! استجابةٌ واحدةٌ للرّنين الخاطئ لجرسِ اللّيل- لا يمكن تعويضُ ما فات".

ينتهي المطاف بطبيب الرّيف، كما ينتهي باقي أبطال كافكا- راكب الدلو، الصّياد غراكوس، وقبل كلّ شيء السيّد "ك"، مسّاحُ الأراضي- لا حيّاً ولا ميتاً، لا في حركة حقيقية ذات مغزى، ولا في سكون. والآمال- آمالهُم وآمالُنا- أُحبطت، بسبب البعد الحرفي، بسبب فلك الحقيقة. لا نعلم ما إذا كان كافكا يرمِّز أو لا يرمّز، الوضعَ اليهودي، في زمانِهِ ومكانه، أو حالتِه ككاتب. ونشعرُ، بشكل أو بآخر، بأنّ كافكا، ينجح في نمطِ النفي الذي يعتمده: معرفياً ثمة تحرّرٌ من الكبت، ومصير طبيب الرّيف نموذجيٌ، بطريقةٍ يهوديةٍ، أو له علاقة ما بالثّمن الحياتي في إثبات هوية كافكا كمؤلّف.

فكرياً، هذه التماهيات ممكنةٌ، بل وموحيةٌ، لكنها عاطفياً لا تحملُ أيّ اقتناع البتّة. ثمة افتقار غريب إلى المشاعر في مصير طبيب الرّيف، بل في قصتّه برمّتها. الكبت يستمرّ، من وجهة نظر تحوّلِ القارئ؛ ولا أحدَ في عالم كافكا يجذبُ حبّاً أو تعاطفاً، أو على الأقلّ، لا أحد أكثر جاذبيةً من أيّ أحدٍ آخر. وكشكلٍ

للتفكير، فإنّ مأزقَ طبيبَ الرّيف يمكن تمثّله كمأزق لنا، لكنّ شعورنا تجاهه كواحدٍ منّا ممنوعٌ علينا. ما حدَثَ له فانتازيّ وحتميّ في آنٍ واحد. ويمكن أن يحدث لنا، بطرقٍ متحوّلة، ولكن لا أحد سيشاركنا في مشاعرنا، مثلما لم نشاركه في مشاعره. وداعة اعتباطية- استجابتُنا لرنينٍ خاطئ لجرس اللّيل- تترتّب عليها نتائج غائية في سرد يجري دائماً في صيغة الزمن الحاضر، ولا توجدُ طريقة للتعويض أو إصلاح ما فات. إنّ المنظومة الكافكوية تتألّف من شكل جديد لما كان يُدعى "الغرائبي" الأدبي، ويهبط علينا في الأدب كما في الحياة. تتحلّى قصة "طبيب الرّيف" بشيءٍ يقتربُ من القوّة الشّيطانية، وتذكّرنا بأنّ الشّيطاني أو الغرائبي يحقّق دائماً شرط الانتماء إلى التقليد. كان نيتشه يصرّ على أنّ الألم هو وحده يضمن عدم النسيان. وهذا، بالمعنى الأدبي، يُترجَمُ بأثر الصّدمة الدائمة، الذي تشي به قصّة "طبيب الرّيف"، حيث الألم يتركّز على غياب المشاعر. إنها موهبةُ كافكا، الأكثر فرادةً وأصالةً، تتجلّى في حقيقة أنّ قصصه تبدو كأنّها عادت من النسيان، تاركةً إيّانا دائماً يراودنا الشعور بأن نستمرّ في نسيان ما كنّا شعرنا به، بعد أن جرّبنا ذاك النسيان.

بعد سبعين سنة من وفاته، تقريباً، يبدو كافكا، أكثر من أيّ وقت مضى، الكاتب المحوري في عصر فيكو الفوضوي، ونحن نغذّ الخطى باتجاه الألفية الجديدة، مع أرجحية أنّ عصراً ثيوقراطياً جديداً سوف يغرقنا. "المحاكمة" و"القلعة" لا تقتربان، بالتأكيد، من التميّز الجمالي لرواية "البحث عن الزمن الضائع" أو "صحوة فينيغانز". لكنّ شذرات كافكا الأفضل- قصص، وحكايات رمزية، وأقوال مأثورة- تتخطّى جويس وبروست في تسليحنا بروحانية لا تعتمد البتّة على معتقد أو أيديولوجيا. لا توجدُ لحظات غير قابلة للهدم لدى جويس أو بروست، مثلما لا يوجد لدى فلوبير وهنري جيمس، وجميعهم كهنة الرواية ذاتها، ومحتفلون بالإدراك والإحساس، على خُطى والتر باتر. وإذا كان ثمة من غموض يحيط بكافكا، فإنما يعود إلى السبب الذي يجعله، مع كتاباته، يمتلك سلطةً روحية بالنسبة إلى العديد منّا، مثلما كان لتولستوي وردزورث، ولم يعد لهما ذاك الحضور. ربّما اختفى أيضاً عبقُ كافكا الدّيني، ذات يوم، لكنّه ما يزال

قائماً. وكما رأينا، لا توجد تجليات لاهوتية لدى كافكا، فالميثاقُ الوحيدُ الـذي آمن به هو ذاك الذي أقامه مع الكتابة.

كنتُ أعتقدُ يوماً بأنّ موقع كافكا الرّوحي الواضـح هـو نتـاجُ نظرتنـا النقديـة الاستعادية، وهذا يشبه العمليات التي كرّست دانتي كمؤلـف كـاثوليكي، رغـم عرفانه الخاص تجاه بياترس، وميلتون كشاعر بروتستانتي رغم هرطقته القاتلـة، وطموحاته الوحدانية بأن يكون فئةً من واحدٍ فقط. بالمقابل، ورغم عدم شعوره بالراحة تجاه الدين اليهودي، بدا كافكا الكاتبَ اليهودي بامتياز، وأكثـر مـن أيّ أحد آخر منذ الكتاب المقدّس العبري. لكن هذا التوصيف ربما يقلّل مـن كونيـة كافكا في قرننا، ومن أجله. إنه أيقونتنا عـن النـداء البـاطني للكاتـب في رحلتـه الروحية، وأقواله المأثورة تمكث فينا، مع أصداء السّلطة. هل هذا تعليقٌ علينا، أكثر منه على كافكا؟

هذا يتوقف على استعارة كافكا عن "ما لا يُهدَم". لقد أدّت حيويـةُ تولسـتوي الشّخصية إلى غضبٍ عارمٍ من أجل البقاء، وهو غضبٌ هوميريٌّ، بائد، ومحكوم بالتلاشي. وثمة مثابرة هادئة من جانب كافكا، ولكنّه، مثل صياده غراكوس، لم يُظهِر أية شكوى ضدّ الفناء. ومهما تكن طبيعة "اللاّهدموي"، فإننا لسنا بحاجـة إلى إيجاد صور عن الخلود فيه. ثمة شيء توراتي في افتقـار كافكـا إلى الاهتمـام بالآخرة، وهذا لم يكد ينغّص حياة يهوه، أو معظم الأنبياء. لو كان لكافكـا أدنى فكرة عن الرّحمة، التي حُرم منـها كهبـة، لمـا جعلنـا نشـعر بهـا. بالتأكيـد، لا "المحكمة" ولا "القلعة"، يمكن أن تأتيا بالرّحمة، حتى وإن رغبتا في ذلك، وهذا غير وارد، على الأرجح. ولا يمكن لأيّ أب أن يبارك ابناً على الإطلاق في عالم كافكا. والمزيد من الحياة، في زمن بلا حدود، غير موجود في فلكِه.

إذا كان الخلود والرّحمة لا يحضران في فلكِ "ما لا يُهدَم"، فما الذي يحضر؟ لا توجد سلطة روحية في إرادة الحياة لدى شوبنهور، أو في مجال الدوافع لدى فرويد، وقد عبّرتُ تواً عن شكوك في أنّ جذور فكرة "ما لا يُهدم" لـدى كافكـا هي القبلانيّة اللّوريانية. إذ برغم كلّ حالات النفي التي يعبّر عنـها، فـإنّ لكافكـا

بعض الاهتمام بمعتقداتنا الدينية. لم يكن يقبل الاختزالية الفرويدية القائلة بأنّ الهواجس الدينية تكشف توقاً إلى الأب فحسب. لكنّ أقواله الرّمزية لا تكشف بوضوح أبداً عن مفهومه لفكرة "ما لا يُهدَم"، حتى أنّ بعض أكثر نقّاده حساسيةً يواجهون صعوبةً في شرحها. في رسالة إلى ميلينا، يدافع كافكا عن شعوره بفكرة "ما لا يُهدم" باعتبار أنها تملك "تجذّراً في أرضية حقيقية"، ويمكن أن تكون أيّ شيء آخر، سوى اعتبارها بمثابة مسّ خاصّ. إنّها تشكّل، بالنسبة إليه، الصلةَ الحقيقيةَ بين الناس، وتعبّر عن أقصى أسرارهم بشأن الكينونة. ولا أملكُ أن أسمّي هذا الإدراك سوى أنّه نوع من العرفان، لكنه ليس بالتأكيد فلسفة عرفانية، بما أنّهُ يسخرُ من أيّة فكرةٍ عن الله، بغضّ النظر عن نأيِها أو تخفّيها، في هاوية بدائية. إنّ ما يؤكّد عليه كافكا هو خاصّية إنسانية بدئيَة، إلهية ظاهرياً، لكنها دنيوية، ومعرفة تشي بفكرة ما لايُهدم.

على أنّ كافكا لم يكن قدّيساً أو متصوّفاً، ولم يُصنّف في موسوعة ألدوس هاكسلي، الجميلة، والمثالية، (الفلسفة الدائمة). كان كافكا، مثل فرويد، حَرفيّ النفي، لكنّ نمطه في النفي أكثر ديالكتيةً من فرويد. وكانت سلطةُ الحقيقة، التي سخر منها هيغل، محطّ احترام الكاتبين اليهوديين، لكنّ كافكا سمح لنفسه بهامش أوسع من فرويد. إنّ مفهوم كافكا لفكرة "ما لا يُهدَم"، بوصفها مركزاً، تمثّل، بالنسبة إليه، حقيقة مطابقة لندائه الباطني ككاتب. وربما كان هذا مفتاحاً لفهم منزلة كافكا كأيقونة روحانية، تنتمي إلى التقليد: إنه كاتبٌ دينيٌّ، لكنّه حوّلَ الكتابةَ إلى دين.

في هذا التحوّل، لا حاجةَ إلى وجود عنصر رومنطيقي أو حداثي، بوجهٍ خاص، كما اقترحتُ في مناقشتي لدانتي. الكتّابُ الحتميون ينتخبون أنفسَهم للتقليد، بالمراهنة على كتاباتهم، مثلما عقَدَ باسكال رهانَه على الإيمان. هل شكسبير هو الاستثناء الكبير، مرةً أخرى؟ سوف أقولُ العكس: لقد مهّد الطريق أمام ميلتون وغوته، وإبسن وجويس، لكنّه وضع، ضمنياً، ثقتَه البراغماتية المطلقة، في فنّه ذاته. إنّ رؤية شكسبير كمسيحي مغامرة عبثية. وبغضّ النظر عما آمن به شكسبير الرجل، أو لم يؤمن، فإنّ هاملت ليس بطلاً مسيحياً، و"عطيل"

و"لير" و"ماكبث" هي مسرحيات أكثر وثنيةً وعرفانيةً منها مسيحيةً. ينقلُ إلينا إياغو، وإدموند، وماكبث الانطباع الغريب، ولكنّه المقنع، بأنّ كلاً منهم هو عبقرية مكانه، مجسّداً الإرهاصات الأكثرَ قتامةً في العالم. إنّ الجانب-الظلّ من طبيعةِ هاملت يضعُ النسقَ للتراجيديا الشكسبيرية. إنّ العالم مفكّك، وكذلك هو هاملت، المقدّر له أن يقوّم اعوجاجه.

لقد ورث كافكا، ربما بسبب تأثير غوته، الفهمَ الألماني لهاملت، كبطل معقّد جداً، وحسّاس جداً، بحيث يصعب عليه الاستمرار في كونٍ فاسد. وقد حوّل الانحراف الكافكوي بعيداً عن هاملت غوته تعقيدَ البطل إلى عدائية مضادّة للشّفقة، وهو الموقف ذاته تجاه "محكمة" كافكا و"قلعته"، لجوزيف ك، والسّيد ك، مسّاح الأراضي. وهذا التحوّل هو بمثابة قطع نصف الطريق باتجاه "نهاية اللّعبة"، حيث ينقّح صموئيل بيكيت هاملت، وفقاً لنمط كافكا. وشخصيته، "هام"، أقرب بكثير إلى جوزيف ك، من هاملت السّاحر كما تصوّرهُ غوته، إذ إنّه ليس مذنباً، على نقيض هاملت لدى شكسبير، وغير قادر على الشّعور بالذّنب تجاه جرائمه الحقيقية: قتل بولونيوس المتطفّل، وإرسالهُ المرحُ لكل من روزنكرانز وغيلدنستيرن إلى حتفهما، والأسوأ من كلّ هذا، دفعُهُ السّادي لأوفيليا إلى جنونها وانتحارها.

إنّ هاملت لا يشعرُ بالذّنب إلاّ تجاه الجريمة التي لم يرتكبها بعد. ولأنّ كافكا أكثر ذكاءً، في هذا الشّأن، من غوته، يبدو أنّه فهم أنّ الذنب، لدى شكسبير، يجب أن لا يكون موضع شكّ، ويسبق جميع الجرائم الحقيقية. إنّ المعنى اللاّوعي، الشكسبيري-الفرويدي، وليس المعنى المسيحي، الأصلي للذنب، هو القانون السّائد في كون كافكا. وللذنب الأولوية لدى كافكا لأنّه الأجر الذي ندفعه لقاء فكرة "ما لا يُهدَم"، والحقّ أنّه بالنسبة إلى كافكا نحن مذنبون لأن ذاتنا الأعمق غير قابلة للهدم. وأظنّ بأنّ نفور كافكا، وإحالاته، هي دفاعات من أجل مفهومه لما لا يُهدم، وهذا المفهوم نقله إلى بيكيت في أفضل أعماله، "نهاية اللعبة" و"شريط كراب الأخير" و"مالون يموت" و"كيف ذلك".

ما لا يُهدَم ليس جوهراً فينا، يحكُمُنا بل هو، بحسب مصطلح بيكيت، الاستمرار حين لا نستطيعُ الاستمرارَ. لدى كافكا، يأخذ الاستمرارُ دائماً أشكالاً ساخرة: هجوم "ك" الضّاري على القلعة، ورحلاتُ غراكوس اللاّمتناهية فوق سفينة موته، وفرار راكب الدلو إلى جبال الجليد، والرّحلة الشّتوية لطبيب الرّيف إلى اللامكان. إنّ فكرةَ "ما لا يُهدَم" تقيمُ فينا كأملٍ أو كمسعىً، ولكن، بحسب أكثر مفارقات كافكا قتامةً، فإنّ تجليات ذاك التوق هي، لامحالة، هدّامة، وبخاصة للذّات. لم يعد الصّبرُ فضيلةً كافكويةً رئيسيةً، بقدر ما هو المصدرُ الوحيدُ للبقاء، مثل الصّبر التقليدي لليهود.



-21-

# بورخس، ونيرودا، وبيسوا:
# ويتمان الهيسباني - البرتغالي

للأدب الهيسباني الأميركي، الأكثر حيويةً، ربّما، من أدب أميركا الشّمالية، في القرن العشرين، ثلاثةُ مؤسّسين: مخترعُ الأساطير الأرجنتيني، خورخي لويس بورخس (1899-1986)، والشّاعر التشيلي بابلو نيرودا (1904-1973)، والرّوائي الكوبي أليخو كاربنتير (1904-1980). من رحم هؤلاء خرجت طائفة من الكتّاب الكبار: روائيون متنوّعون مثل خوليو كورتزار، وغابرييل غارثيا ماركيز، وماريو فارغاس يوسّا، وكارلوس فيونتيس؛ وشعراء لهم أهمّية عالمية مثل سيزار فالجو، وأوكتافيو باز، ونيكولاس غولين. أركّز على بورخس ونيرودا، رغم أنّ الزّمن قد يثبتُ تفوّق كاربنتير على باقي كتاب أميركا اللاّتينية، في هذه الحقبة. لكنّ كاربنتير هو من بين العديد الذين يدينون لبورخس، كما أنّ نيرودا يلعب دور المؤسّس في الشّعر، الذي يحتلّه بورخس في النثر النقدي والقصصي، رغم أنّني أحلّلهما هنا كأبوين أدبيين، وكاتبين نموذجيين.

بورخس طفل أدبي مدهش، وأوّلُ عملٍ منشورٍ له، ظهر في سن السّابعة، وهو ترجمة لقصة أوسكار وايلد "الأمير السّعيد". مع ذلك، لو أنه توفّي في سنّ الأربعين لما كنا تذكّرناه، ولكان أدب أميركا اللاّتينية مختلفاً جدّاً. بدأ بورخس بكتابة الشعر الويتماني حين كان في الثامنة عشرة، وطمح لأن يصبح الشاعر الأوّل في الأرجنتين. لكنه وصل إلى قناعة بأنه لن يصبح والت ويتمان اللغة الإسبانية، وهو الدور الذي اغتصبه منه نيرودا بقوّة. عوضاً عن ذلك، اتّجه إلى كتابة الحكايات الرّمزية، القَبْلانية والغنوصية، التي تشبه المقالات، ربّما تحت تأثير كافكا، ومن هناك أزهرَ فنّه الفريد. وكانت نقطة العبور حادثاً مرعباً عانى منه في نهاية عام 1938. ولأنه كان دائماً يعاني من نظر ضعيف، انزلق على درجٍ إنارته سيئة جدّاً، فسقط، وأصيب في رأسه إصابةً خطرة. وظلّ طريحَ الفراش

مدّة أسبوعين، في المشفى، وفي حالة حرجة، انتابته خلالها كوابيس مرعبة، وتلتها فترة نقاهة بطيئة، بدأ خلالها يشكّ في حالته العقلية، وقدرته على الكتابة. وهكذا، في سنّ التاسعة والثلاثين، حاول أن يؤلّف قصّةً، لكي يطمئن نفسَه. كانت النتيجةُ المفرحة رواية "بيير مينارد، مؤلّف دون كيخوته،" وهي السلف لقصّة "تْلوْن، وأكبار، وأوربيس تيرتيوس"، وسواها من القصص البديعة، التي نقرنُها باسمه. وبدأت سمعتُهُ الأرجنتينيةُ في كتابة النثر مع "حديقة الممرّات المتفرّعة"، عام 1941؛ وفي عام 1962، نشرَ مجموعتين هما "متاهات" و"كائنات خيالية"، في الولايات المتحدة الأميركية، وجذبتا الانتباه على الفور.

القصّة التي أحببتُها، أكثر من سواها، هي "الموت والبوصلة" التي قرأتها قبل ثلاثين عاماً وما تزال هي المفضّلة لديّ. وهذه القصّة هي، مثل جلّ أعماله تقريباً، قصّة أدبيةٌ حتى النخاع، فهي تعلن وتعرف تأخّرها، والمصادفة التي تحكم علاقتَها بالأدب السابق. كانت جدّة بورخس، أمّ أبيه، إنكليزية، ومكتبة والده الكبيرة تركّز على الأدب الإنكليزي. ونجد أنفسنا مع بورخس أمام نشاز الكاتب الهيسباني، الذي قرأ أوّلاً "دون كيخوته" في الترجمة الإنكليزية، وظلّت ثقافته الأدبية، رغم كونيّتها، إنكليزية، وأميركية شمالية، في حساسيتها الأعمق. مع ذلك، كان بورخس، الذي عقَدَ العزمَ على البدءِ بمسيرة أدبية، مسكوناً بالمجد العسكري، الذي هيمنَ على عائلتي والده ووالدته. وبسبب وراثته البصر الضعيف، الذي حرم والده من أن يصبح ضابطاً، يبدو أن بورخس ورث أيضاً فرار والده إلى المكتبة بوصفها ملاذاً يستطيعُ فيه فعلُ الحلم أن يعوّضَ عن فعلِ الحياة المستحيلة. وما قاله إلمان عن جويس، المهووس بشكسبير، وقلقه في تمثّل مختلف التأثيرات، ينطبقُ أيضاً على بورخس، الذي تمثّلَ، علانيةً، وعكَسَ عن سابق قصد، تاريخَ التقليد برمّته. أمّا إذا كان هذا العناق المفتوح لأسلافه قد حجّمَ إنجاز بورخس، فهذا سؤال صعب آمل أن أجيبَ عنه، لاحقاً، في هذا الفصل.

كسيّد للمتاهات والمرايا، كان بورخس تلميذاً متعمّقاً للتأثّر الأدبي، وكمتشكّك اهتمّ بالأدب التخييلي أكثر من اهتمامِه بالدّين أو الفلسفة، علّمنا

كيف نقرأ تلك التأمّلات، من أجل قيمتِها الجمالية، بالدّرجة الأولى. وقدرُهُ المثيرُ ككاتب، وكمفتتح أساسي للأدب الأميركي اللاّتيني، لا يمكن فصله عن كونيّتِهِ الجماليةِ أو ما أفترضُ أنه عدائيته الجمالية. وفي إعادة قراءته الآن تتساوى الدهشة والفرح، حتّى أكثر مما كنتُ عليه قبل ثلاثين عاماً، لأنّ فوضويته السياسية (جزء من التنوّع الوديع لوالده) هي علامة تجديد، في وقت أضحت فيه دراسة الأدب مسيّسة بكلّيتها، بل يخشى المرء من التسيس المتزايد للأدب ذاته.

قصّة "الموت والبوصلة" هي مثال عما هو أكثر أهميةً وأكثر غموضاً، في الوقت عينه، لدى بورخس وحوله. هذه القصة المؤلفة من اثنتي عشرة صفحة تتحرّى نتيجة مبارزة دموية بين المفتّش إريك لونروت ورئيس العصابة ريد تشارلاش، المتأنّق في بوينس آيرس الرؤيوية، التي لطالما كانت السّياق المتكرّر لفانتازيات بورخس النموذجية. وكعدوّين لدودَين، يشكّل لونروت وريد تشارلاش ثنائية واضحة، لكنها تضادّية، كما يشير اللّون الأحمر الذي يجمعُ اسميهما. إنّ بورخس، السّامي-الفيلسوف، الذي لعب أحياناً على الرغبة في أن يكون قد جاء من أصل يهودي (اتهام لطالما وُجّه ضدّه من قبل الأتباع الفاشيين لعدوّه، الديكتاتور بيرون) يكتب قصة يهودية عن عضو في عصابة، كانت ستُدخِلُ البهجةَ إلى قلب إسحق بابل، مؤلّف "حكايات أوديسّا"، الرائعة، التي تركّز على المجرم الأسطوري بينيا كريك، وهو، مثل ريد تشارلاش، متأنّقٌ كبير. وقد كتب بورخس مقالةً عن حياة بابل، الذي سحره عمله (وربّما اسمه بالذات)، كما أنّ تلخيصاً سريعاً لقصّة "الموت والبوصلة" قد يوحي كثيراً ببابل.

يلقى عالم اللاّهوت، الدكتور مارسيل يارمولينسكي، حتفَه في أوتيل دو نورد. تصحب جثتَه، المشطورة بسكّين، ملاحظة تقول: "الحرف الأول من الاسم نُطِقَ". يستنتج لونروت، العقلاني الصارم، مثل بطل إدغار بو، أوغست دوبين، أنّ الإشارة هي لتراغراماتون، الاسم السرّي للأحرف (JHVH)، أو الربّ يهوه. يتمّ العثور على جثة أخرى تؤلّف الحرف الثاني للاسم. هذه الجرائم هي أضحيات عرفانية، مثلما استنتج لونروت، تقوم بها طائفة يهودية مجنونة. تحدث جريمة ثالثة أخرى مفترضة، لكن لا يتمّ العثور على جثّة، هذه المرّة،

وخطوة فخطوة، نفهم أنّ لونروت يسقط في فخّ ريد تشارلاش. وفي نهاية المطاف، تكتمل المصيدة في فيلاّ مهجورة تُدعى تريست-لي-روي، عند أطراف المدينة. يشرح ريد تشارلاش حبكتَه المعقّدةَ، التي تركز على الصّور الثلاث المستخدمة للإيقاع بعقل لونروت: المرايا، والبوصلة، والمتاهة التي وقع المفتّشُ في أتونها. مواجهاً مسدّس تشارلاش، يشارك لونروت في الحزن، غير الشّخصي لزعيم العصابة، وينتقد ببرودة، المتاهةَ، على اعتبار أنّها تحوي خطوطاً مسهبة، لا طائل فيها، متوسّلاً إلى عدوّه، بأن يُقتَلَ في التقمّص التالي، في متاهة أكثر أناقةً. تنتهي القصّةُ بإعدام لونروت، على وقع موسيقى تشارلاش الذي يردّد: "في المرّة القادمة التي أقتلكَ فيها أعدكَ بتلك المتاهة، المؤلّفة من خطّ واحدٍ، لا مرئي، ولا نهايةَ له". هذا هو شعار الفيلسوف الإغريقي زينو الإيلي (Eleatic)، لكنه، بالنسبة إلى بورخس، علامة على ما يشبه انتحاراً للونروت.

قال بورخس عن قصّة "بيير مينارد، مؤلّف دون كيخوته" التي تمثّل أصله الحقيقي ككاتب، أنها تمنحُ شعوراً بالإرهاق والشكّ، و"الوصول إلى نهاية حقبة أدبية طويلة جدّاً". هذه هي السخرية أو الاستعارة الرّمزية الكامنة في "الموت والبوصلة"، حيث يحوكُ لونروت وتشارلاش متاهتهما القاتلة في الأدب، في مزيج من إدغار بو وكافكا، والعديد من الأمثلة الأخرى عن شبيهَين شريكين يتواجهان في مبارزة. ومثل العديد من قصص بورخس، فإنّ حكاية لونروت وتشارلاش أمثولة رمزية، توضّح أنّ القراءة هي دائماً نوع من إعادة الكتابة. إنّ تشارلاش يسيطر ببراعة على قراءة لونروت للشفرات التي يزوّده بها المجرمُ، وبالتالي يتنبأ بالتنقيحات التأويلية للمفتّش.

في "تلون، أقبار، أوربيس تيرتيوس"، وهي قصّة شهيرة أخرى، يبدأ بورخس ببيان مباشر: "أدينُ في اكتشاف أقبار لتزامنِ مرآةٍ وموسوعة". وتستطيع أن تستبدل، بالأرضِ المتخيّلة لأقبار، أيّ شخصٍ، أو مكانٍ، أو شيء، في سرد بورخس: ففي كل قصّة ثمة مرآة، وموسوعة، تتزامنان، إذ، بالنسبة إلى بورخس، الموسوعة، سواء أكانت حقيقية أم متخيّلة، هي متاهة وبوصلة في آن

واحد. حتى وإن لم يكن بورخس مؤسّساً للأدب الهيسباني الأميركي (مع أنه هو المؤسّس)، وإن لم تمتلك قصصه قيمة جمالية حقيقية (مع أنها تمتلك)، سيظلّ أحد كتّاب التقليد في العصر الفوضوي، لأنه، أكثر من أيّ كاتبٍ آخر، ماعدا كافكا الذي يحاكيه عن سابق قصد، هو الميتافيزيقي الأدبي للعصر. إنّ موقفه الكوسمولوجي فوضوي صريح، كما أنه غنوصي صريح، رغم أنه، فكرياً وأخلاقياً، إنساني متشكّك. فالهراطقة الغنوصيون القدامي، وبخاصة باسيليدس الإسكندراني، هم أسلاف حقيقيون، بالنسبة إلى بورخس. تنتهي المقالة الموجزة "تبرئةُ باسيليدس المزيّف" (ترجمها أندرو هيرلي) بدفاع مشوِّق عام عن الغنوصية:

"خلال القرون الأولى من حقبتنا، دخل الغنوصيون في نزاع مع المسيحيين. لقد تمّ القضاء عليهم، لكننا نستطيع أن نتخيّل نصرهم. لو أنّ الاسكندرية انتصرت، وليس روما، لكانت القصص الباذخة، العكرة، التي لخّصتها هنا، متماسكة، ورفيعة، وعاديّة بشكل تامّ. إن تصريحات من مثل عبارة نوفاليس "الحياة هي مرض الروح" أو مقولة رامبو اليائسة "الحياة الحقيقية غائبة؛ إننا لسنا في العالم"، سوف تعرف الموافقة الشّرطية للمخابر الوقورة. على أي حال، أيّة هبة يمكننا أن ننتظر أكثر من كوننا تافهين؟ أيّ مجد أعظم لله من أن نكون معفيين من العالم؟".

بالنسبة إلى بورخس، كما بالنسبة إلى الغنوصيين، يشكّل التكوين والسقوط، للكون والبشر، حدثاً مشابهاً واحداً. كان الواقع البدائي يمثّل الامتلاء، الذي أسماه اليهود المؤسّسون، والمؤمنون المسيحيون والمسلمون، الفوضى الكونية، أو حالة الكون قبل التكوّن، وقد بجّلهُ الغنوصيون، وأشاروا إليه بالأمّ الأولى والأب الأوّل. في تخيّلاته، يعود بورخس إلى هذا التبجيل. هل يشاركه أحد؟ مثل بيكيت، قرأ بورخس شوبنهور، بتعاطف كبير، لكنّ بورخس فسّره بأنه يلمّح إلى "أننا شذرات من إلهٍ، كان قد دمّر نفسه، في بداية الزّمن، في رغبته في عدم الوجود". إلهٌ ميتٌ أو متوارٍ، بحسب الغنوصية، ربٌ غريبٌ، منسحبٌ من خلقِهِ الزّائف، هو الأثر الوحيدُ من الإيمان المتبقّي لدى بورخس. كما أنّ فلسفة

بورخس الميتافيزيقية، حين لا يلعب على وتر المثالية، تتبعُ أيضاً شوبنهور والغنوصيين. إننّا نعيشُ في الأخيولة، تلك الصورة المرآوية المشوّهة للأبد، التي نقلها بورخس باستمتاع كبير: "إنّ النظامَ السّفلي مرآة للنظام العلوي، ومزايا الأرض تتناغم مع مزايا السّماء، ونمشَ البشرة خارطة للمجرّات التّائهة، ويهوذا يعكسُ، بشكلٍ أو بآخر، يسوع. " هذا ما كتبَه بورخس في مقالتهِ "نسخٌ ثلاث من يهوذا"، إذ يقومُ عالم اللاّهوت الدنماركيّ، رونبرغ، ببلورةِ نظرية مفادُها أنّ يهوذا، وليس يسوع، هو الله المتجسّد، وبالتالي يُضيفُ "إلى مفهوم الابن الذي بدا مستنفَداً... تعقيدات الشرّ، وسوء الطالع". ومنذ أن بشّر الفالنتانيّون (Valentines) بعقيدة الانحطاط الإلهيّ، وجد بورخس نفسه غنوصيّاً، رغم أنهُ الأكثر تطرّفاً، ربما، من أيّ غنوصيٍّ آخر منذ الأوفيتيّين (Ophites) الذّينَ حثّوا الأفعى للإسراع في قصّة السقوط. إنّ كمالَ بورخس في هذا النمط يحضرُ في قصّتهِ "اللاّهوتيون"، حيثُ يظهرُ طبيبان متعلّمان، ينتميانِ إلى الكنيسة الأولى، هما أوريليان من أكويريليا، وجون من بانويا، (كلاهما من اختراع بورخس)، يظهران كخصمينِ في دحض الهرطقة السحريّة. يلخّص بورخس، على نحوٍ رائع تنافسهما، مؤكداً أنّ أوريليان، الأقلّ موهبةً، وبالتالي الأكثر سخطاً، مهووس بجون: "كلاهما خدمَ في الجيش نفسهِ، ويحسدان الجائزةَ نفسَها، ويُقاتلان العدوّ نفسَه، لكنّ أوريليان لم يكتب كلمة واحدة لم تسعَ سرّاً لأن تتجاوز جون". في ختام القصّة يحرِّض أوريليان على حرق جون على الإسفين، بتهمة الهرطقة، ليموت، هو، بالطريقة نفسها، في غابة إيرلنديّة اشتعلت فيها النيران، بسبب صاعقةٍ رعديّة. في الحياة الآخرة، يكتشف أوريليان أنّه، من منظور الله، كان مع جون "يشكّل شخصاً واحداً"، تماماً كما كان لونروت وريد تشارلاش، يشكّلان شخصاً واحداً. إنّ بورخس ثابتٌ في رؤياه: في متاهة الكون تُواجهنا صورنا في المرآة، ليس فقط عن الطبيعة، بل عن الذّات أيضاً.

وكما أشار جميع النقّاد، فإنّ المتاهة هي الصورة المركزيّة لدى بورخس، والمحرق الذي تتلاقى فيه هلوساته وكوابيسه. وقد انجذب أسلافهُ الأدبيّون، من بو إلى كافكا، إلى رسمِ هذهِ العلامة عن الفوضى الكونيّة، ذلك أنّ أيّ شيءٍ

تقريباً يُمكن تحويله إلى متاهةٍ لدى بورخس: البيوتُ والمدنُ والآفاقُ والصحارى والأنهارُ، وبخاصّة الأفكار والمكتبات. والمتاهة المطلقة هي القصر الذي صمّمه المهندس الأسطوري داديلاس، من أجل أن يحمي ويسجن في، الآن عينهِ، حيواناً خرافيّاً (مينوتور) نصفهُ ثور، ونصفهُ إنسان. لم أفهم تماماً على الإطلاق لماذا اختار جويس هذا الاسم للدّلالة على ذاته الشّابة. صحيحٌ أنّ دبلين هي المتاهة، ورواية "عوليس" هي متاهةٌ أخرى و"صحوة" الدّائرية، متاهيّةٌ أيضاً، لكن جويس هزليٌّ جدّاً وطبيعيٌّ جدّاً بحيث أنه لن يُمجّد صورةً عن الفوضى الكونيّة، على نقيض كافكا وبورخس وبيكيت. لِجويس ميولٌ مانويّة (Manichean)، لكنّهُ لم ينغمس البتّة في فلسفة شوبنهور أو الغنوصيّة ولم يطوّر رؤيا غنوصيّة تخصّهُ.

وبالرغمِ من أنّ المتاهة لدى بورخس هي، جوهريّاً، صورة لَعوب فإنّ دلالاتها مظلمة كما لدى كافكا. فإذا كان الكون برمّتهِ متاهةً، فإنّ الصورة المفضّلة لبورخس ترتبطُ بالموت أو برؤيا الحياة، وهي، في جوهرها، فرويديّة، أي خرافة دافع الموت. هنا نواجهُ السّخريةَ، فالكاتبان الحداثيّان، الأكثر سخطاً تجاه فرويد، وهما نابوكوف وبورخس، كانا قاسيين وجِلْفَين تجاهه. هنا يبدو بورخس في أقلّ لحظاته إبداعيةً:

"أراه نموذجاً للرّجل المجنون. لا؟ رجلٌ يشتغلُ جاهداً على الهوس الجنسيّ. حسنٌ، ربما، لم يكن جديّاً تماماً. ربما كان يفعل ذلك كنوعٍ من التسلية. حاولتُ أن أقرأه، ولطالما اعتبرته إمّا مشعوذاً وإما مجنوناً، بمعنى ما. على كلّ حال، العالم شديد التعقيد ولا يُصنّف وفقاً لتلك الخطّة التبسيطيّة. لكن لدى يونغ، حسنٌ، بالطّبع، قرأتُ يونغ، أكثر بكثير من فرويد، ومعه تشعرُ أنك أمام عقلٍ راجحٍ ومعطاء. في حالة فرويد، كل الأشياء تُختزلُ ببضع حقائق غير مريحة".

هذه الحقائق غير المريحة، من منظور بورخس، تضمُّ الزواجَ الأوّل والوحيد الذي اقتحم حياته في سن الثامنة والستّين، وانتهى، بعد سنواتٍ ثلاث لاحقة، بالطلاق، ناهيك عن قرب مدهش من والدتهِ (إقامة مستمرّة)، التي توفيت عام 1975، عن عمرٍ ناهز التاسعة والتسعين. لا هذه الحقائق، ولا نفور بورخس من

فرويد، يمكن أن تفيد قرّاءه، باستثناء أنها تُضيء موقفَه من التقليد الأدبيّ، والطبيعة المقتصدة لفنّه. إنّ المتعة الفريدة لِبورخس تجاه الأدب هي في قلبهِ توصيفات التأثّر القديمة رأساً على عقب، كما في تحليلهِ لأثر كافكا في براونينغ، في مقالتهِ "كافكا وأسلافه":

"غرائبية كافكا، بدرجة أكبر أو أقلّ، حاضرة في كلّ هذه الكتابات، ولكن، لو أنّ كافكا لم يكتب لما لاحظنا ذلك: أقصد، لما كان لها أن توجد. إنّ قصيدة روبرت براونينغ "مخاوف وشكوك" هي بمثابة النبوءة لقصص كافكا، لكنّ قراءتنا لكافكا تصقلُ وتغيّرُ قراءتنا لدلالة القصيدة. لم يقرأها براونينغ كما نقرأها نحن الآن. إنّ كلمة "سلف" لا غنى عنها في قاموس النقد، ولكن على المرء أن ينقّيها من كلّ دلالات الجدال أو الخصومة. والحقيقة هي أنّ كلّ كاتبٍ يبتكرُ سلفَه الخاصّ به".

**(ترجمها روث سيمز)**

لن يسمح بورخس لنفسه بأن يرى الجدال والخصومة يوجّهان عملية ابتكار السلف. في "نمورُ الحلم" ("الصّانع"، بالإسبانية) يحدّد سلفه الرئيسي، بين كتاب الأرجنتين، بالشّاعر ليوبولد لوغونس، الذي قتل نفسه عام 1938. وإهداء الكتاب إلى لوغونس يتناسى الموقف المتأرجح تجاه الشاعر الأقدم، الذي كشف عنه بورخس وجيله، رغم أنّ بورخس كان متأرجحاً تجاه تأرجحه نفسه. ومع تقدّمه في السنّ، بدأ بورخس يفضّلُ الرأي القائل بأنّ الأدب المكرّس في التقليد هو أكثر من مجرّد استمرارية، بل قصيدة شاسعة واحدة، وقصّة ألّفتها أياد عدّة عبر القرون. ومع حلول فترة الستّينيات، وبعد أن أصبح بورخس ما وصفه به كاتب سيرته إمير رودريغس مونغال "المعلّم العجوز"، بدأت المثالية الأدبية تبدو مطلقة، متجاوزةً النسخ الأكثر تشكّكاً لفكرة التأليف الجماعي التي وجدها بورخس في شللي وفاليري.

وطغت فكرة وحدة الوجود، التي تنطبقُ، بشكل رئيسي، على المؤلّفين، على عالم بورخس: ليس شكسبير فقط، بل جميع الكتّاب، هم، في الآن عينه،

كلّ واحدٍ، ولا أحد، ويشكّلون متاهة حيّة واحدةً من الأدب. مثل لونروت وريد تشارلاش، ومثل اللاهوتيين أوريليان وجون، فإنّ هوميروس وشكسبير وبورخس ينصهرون في مؤلّف واحد. وإذ أتأمّل هذه المثالية العدمية، أتذكّر الجملة الأفضل التي قرأتها عن بورخس لآنا ماريا بارنيشيا، حيث تقول: "بورخس كاتبٌ مثيرٌ للإعجاب، قطع عهداً بأن يحطّم الواقعَ، ويحيلَ الإنسان إلى ظلّ". هذا المشروع الخارق، لو أنّ شكسبير وعد نفسه به لتجاوز مصادره ذاتها. يستطيع بورخس أن يجرحكَ، ولكن دائماً بالطّريقة نفسها، وبالتالي يصل أحدنا إلى نقطة ضعف بورخس الكبرى: أفضل أعماله تفتقر إلى التنوّع، رغم أنها تحيلُ على التقليد الغربي برمّته، وأكثر. ولعلّ بورخس قد شعر بذلك فحاول العودة إلى الوراء قليلاً، من أجل جعل الواقعية طبيعيةً، في أواخر الستّينيات، لكن النتيجة ظلّت في "تقرير الدكتور برودي" فانتازيّة.

ما هو مركز متاهة بورخس؟ الحكايا التي يسردها تشبه شذرات من رومانس خرافي، ومع ذلك، فإنّ بورخس، على نقيض هوثورن، الذي يكنّ له الإعجاب الشديد، لم يكتب الرّومانس، الذي يعتمد على الانبهار والمعرفة الناقصة. إنّ بورخس شكّاك، وعارفٌ كبير، ويفتقر قصداً إلى بذخ الرّومانس، ورغبته في تجاوز التخوم. فنّهُ يخضعُ لسيطرةٍ مُحكمةٍ، وأحياناً يكون مراوغاً. ولا يمكن لبورخس، أو قارئه، أن يضيع في القصص، حيث كلّ شيء خاضع لحساب دقيق. إنّ الخوف مما يسمّيه فرويد رومانس العائلة، وما يمكن أن يُسمّى رومانس عائلة الأدب، ألزم بورخس بالتكرار، وجعل علاقة القارئ الكاتب تبدو أكثر من مثالية. هذا، ربمّا، ما جعل منه الأبَ المثالي للأدب الهيسباني الأميركي الحديث- قدرته اللاّمتناهية على الإيحاء، وانفصاله عن التشابكات الفكرية. مع ذلك، يمكن أن يكون مقيداً لفرادة أقلّ، تنتمي إلى التقليد لكنّها ليست محورية، في الأدب الحديث. إنّ مقارنة تُعقد بين قصصه وحكاياته الرمزية وقصص كافكا وحكاياته الرّمزية، وتُقرأ معها جنباً إلى جنب، لا تبدو مسلية له، بل حتمية، لأنّ بورخس لا يكفّ جزئياً، عن استحضار كافكا، في الخفاء كما في العلن. إنّ بيكيت، الذي تقاسم معه بورخس جائزة عالمية عام 1961، يصمد في أفضل

حالاته، أمام إعادة قراءة عميقة، لا يتحمّلها بورخس. ومع أنّ مكر بورخس ماهرٌ جداً، فإنّه لا يتحمّل رؤيا شوبنهور مثلما يفعل مكرُ بيكيت.

مع ذلك، فإنّ موقع بورخس في التقليد الغربي، إذا ظلّ مستمرّاً، سيكون آمناً، مثل موقع كافكا أو بيكيت. وبورخس هو الأكثر كونيةً من بين كتّاب أميركا اللاتينية في هذا القرن. وباستثناء أقوى الكتّاب الحداثيين- فرويد، بروست، وجويس- يمتلك بورخس قوة أكبر على العدوى أكثر من أيّ أحدٍ آخر تقريباً، حتى عندما تكون موهبتهم، ورحابة أعمالهم، تفوق أعماله. إذا قرأت بورخس، بانتظام وعن كثب، فسوف تصبح بورخيسياً لا محالة، وأن تقرأه يعني أن تفعّل وعياً بالأدب أوغل فيه بورخس بعيداً، أكثر من أيّ أحد آخر.

هذا الوعي، الرؤيوي والسّاحر في آن واحد، من الصعب وصفه لأنه يهشّمُ الضدّية المنطقية بين الفرداني والجماعي. إنه مرتبطٌ بإدراك أنّ الأدب برمّته يسرق بعضه بعضاً، إلى درجة كبيرة، وهذه فكرة يدين بها بورخس لثوماس دي كوينسي، وهو كاتب مقال إنكليزي رومنطيقي، وسارق أدبي يعي ذاته جيّداً، وربّما، هو من أكثر الأسلاف البورخسيين محوريةً. لقد كتب دي كوينسي نثراً رومنطيقياً رفيعاً، باروكياً، تقريباً، في زخمه العاطفي المتموّج، واندفاعه الممسوس والعارم. ونثرُ بورخس هو تقريباً ردّة فعل على نثر دي كوينسي، وهواجس بورخس وتقنياته قريبة جداً من مؤلّف "اعترافاتُ مدمن أفيونٍ إنكليزي" والعمل غير المكتمل "تنهّدات من الأعماق". ويبلغ دي كوينسي أعمق لحظاته وأكثرها أصالةً حين يتحوّل شارحاً لأحلامه، التي حوّل بورخس بعضها إلى قصص. إحدى هذه القصص، "الخالد"، من أكثر إنجازات بورخس جرأةً، وهي بمثابة تكثيف، لم يتجاوز أربع عشرة صفحة، لمعظم هواجسه الإبداعية. ناهيك أنها تمثّل واحدة من الأمثلة الرّفيعة القليلة عن الأدب الفانتازي في قرننا الحالي.

القصّةُ سردٌ يستخدمُ الضميرَ الشّخصي الذّاتي، على لسان فلامينيوس روفوس، المدافع عن الشعب، في كتيبة رومانية متمركزة في مصر، خلال حكم الإمبراطور ديوقليتيان. هويّتُه تمثّلُ مفاجأةً، منذ البداية، فالمخطوطةُ، التي عُثِرَ

عليها، عام 1929 في لندن، مقرونةً بالجزء الأخير من عمل ألكسندر بوب "الإلياذة"، عام 1720، المؤلَّف من ستّة أجزاء. هذه القصّة المكتوبة بالإنكليزية، جدلاً، خلال عام 1920، ألّفها تاجرُ آثار، اسمه جوزيف كارتافيلوس السيماراني، وهو "رجلٌ أرضي، ضائعٌ، بعينين بنّيتين، وشعرٍ بنّي، وتقاطيع نافرة، غامضة"، ويتقن الفرنسية والإنكليزية "مع مزيج غامض من الإسبانية السّالونيكية وَبرتغاليةِ ماكّاو". في نهاية القصّة، نتوقّع أنّ التقاطيع النافرة الغامضة، تعودُ إلى الخالد، الشاعر هوميروس نفسه، الذي اندمج مع المدافع الروماني، وأخيراً (استنتاجاً) مع بورخس نفسه، مثلما دمجت قصّة "الخالد" بورخس بأصوله: دي كوينسي، بو، كافكا، شو، تشيسترتون، كونراد، وعدد آخر.

كان يمكن لقصّة "الخالد" أن تحمل عنوان "هوميروس والمتاهة" بما أنّ هذين الكيانين، المؤلّف ومدينة الخالدين المهدّمة، أو المتاهة، يؤلّفان نسيجَ القصّة. يذهب روفوس، المدافع عن الشعب، في رحلة بحثاً عن مدينة الخالدين، فيرى شبيهَهَ، وهو شخص مخيف، يتّضح أنه هوميروس، أوّل الشّعراء الخالدين. يقرأ رونالد كرايست، (اسم بورخيسي!) في كتابه "الفعلُ الضيّقُ: فنّ الوهمِ لدى بورخس" القصة كرحلة إليوتية وكونرادية إلى قلب الظّلامِ الرمزي. والتشبيه مفيدٌ هنا إذا استثنينا العنصر الأخلاقي في كونراد، الذي لا مكان له في "الخالد"، وهذا لا يكاد يشكّل هاجساً مركزياً لدى بورخس، الذي تندغم عظمته مع فلسفته الجمالية البطولية، التي تهزأ بالمشاغل الاجتماعية والأخلاقية التقليدية، بل إنه يلعب ويسخر من هوميروس، كأنّ فنّه الملحمي بات أمراً مبتذلاً.

إنّ هوميروس، بالنسبة إلى بورخس، مثل شكسبير، نموذج الصّانع، أو الشّاعر الأسطوري، بل الإنسان الأسطوري، مثل إنسان بليك، ألبيون، أو إنسان جويس، إيريكوير (هنا تحضر شخصية "كلّ الناس")، وهذا ربّما هو السّبب، بغضّ النظر عن أسلوب السخرية، الذي جعل بورخس يصف قصّة "الخالد" بأنّها "مخطّط تمهيدي لأخلاقية الخالدين". واتضح أنّ هذه الأخلاقية ليست سوى مراوغة بورخس المعتادة بعيداً عن رومانس عائلة الأدب، ونظرته المثالية إلى علاقة التأثّر. وإذا كان جميع الكتاب متساوين؛ فإنّ الأصالة ليست كذلك، على

الأرجح. إنّ هوميروس وشكسبير، بما أنّهما كلّ واحد ولا أحد، يحيلان الفردانية أمراً مستحيلاً، ولذا فالشّخصية خرافةٌ بائدة. كلُّنا نعيش إلى الأبد، وبالتالي سنملك الوقت لقراءة كلّ شيء، وكلّ كاتب، كما هو الحال في نصّ شو "العودة إلى ميثوسيله" وهو من المصادر الرئيسية لقصّة "الخالد".

كان يمكن للمثالية الأدبية، لو لم تكن مقرونة بالسّخرية اللاّذعة، أن تجعل بورخس غير مشوّق، وتجعل "الخالد" نوعاً من محاكاة لنبوءة شعار التعدّدية الثقافية. لا ضرورة للخوف: القصّة هي كابوسُ بورخس، الأكثر قتامةً ومرارةً، حيث تتقلّص النظرة المثالية للأدب، من خلال سخرية سويفتية (جوناثان سويفت)، إلى تشاؤم عدميّ، يتبدّى فيه الخلود بوصفه كابوس الكوابيس كلّها، وعمارة حُلمية لا يمكن أن تكون إلاّ متاهةً. ومن بين جميع هلوسات بورخس الفانتازية، تبرز مدينة الخالدين بوصفها الأكثر كآبةً. وقد وجدها روفوس، المدافع عن النّاس، بعد أن استكشف أنحاءَها، "مرعبةً جداً حتّى أنّ محضَ وجودها ... يلوّثُ الماضي والمستقبل، ويضعُ النجومَ نفسَها في خطر".

الكلمة المفصلية هنا هي "يلوّث" والعاطفة الطاغية في قصّة "الخالد" هي الخوف من التلوّث. حين عرَّف هوميروس عن نفسه في البداية كان مجرّد ساكن كهف، أخرس، وبائساً، يعتاش على أكل الأفاعي، كما أنّ نهر الخلود، الذي حلم به كثيرون، كان مجرّد ساقيةٍ رملية. ومثل الخالدين الآخرين، بدا هوميروس في حالة مزرية، ومحطّماً، إلاّ من حياة "التأمّل الصافي". إذا كان هاملت، حقّاً، لم يفكّر كثيراً، بل فكّر بحكمة، فإنّ هوميروس بورخس (الذي هو أيضاً شكسبير) لم يفكّر جيداً، بل فكّر إلى ما لانهاية. يسخر بورخس جزئياً من "العودة إلى ميثوسيله"، لكنّه أيضاً يرتكب الفظائع بحقّ مثاليته الأدبية. لكن من دون خصومة أو جدال بين الخالدين لا توجد حياة، وهذه هي المفارقة، بل يموت الأدب. إنّ اللاّهوت، بالنسبة إلى بورخس، هو تقسيمٌ للأدب الفانتازي. في "الخالد"، يلاحظُ، بسخريةٍ رفيعةٍ، أنّ اليهود والمسيحيين والمسلمين، برغم إيمانهم بالخلود، ، يبجّلون هذا العالم لأنهم يؤمنون، حقّاً، به فقط، ويربطون به المستقبل فقط، كمكافأة أو كعقاب. أبدى بورخس في تعليق له عام 1966، ملاحظةً رائعةً حول وضع اللاّهوت المعرفي، والميتافيزيقية التأمّلية:

"أعددتُ، في وقتٍ من الأوقات، موسوعةً عن الأدب الفانتازي. يجب أن أعترف بأن الكتاب هو أحد الكتب القليلة، التي يجب أن ينقذها نوحٌ ثان من طوفان ثان، لكنّني أشجبُ الحذف الآثم لمعلّمين كبار، غير متوقّعين، يكتبون النمطَ ذاتَه: بارمينديس، وأفلاطون، وجون سكوتوس إريجينا، وألبرتوس ماغنوس، وسبينوزا، وليبنيز، وكانط، وفرانسيس برادلي. في الحقيقة، ماذا يمكن أن تتمخّض عنه معجزات ويلز أو إدغار ألن بو- زهرة تأتي إلينا من المستقبل، جثّة أُخضِعت للتنويم- إذا ما ووُجهوا بخلق الله، مع النظرية المركّبة للكينونة التي يمكن أن تكون، بطريقة ما، ثلاثاً، وتستمرّ إلى الأبد، من دون زمن؟ ما هو الترياق إذا ما قورن بالتناغم غير المكرّس؟ ما هو وحيدُ القرن إذا ما قورن بالثالوث؟ من هو لوسيوس أبوليوس قبل أتباع العربة العظيمة لبوذا؟ ماذا تعني كل حكايات شهرزاد العربية مقارنةً بطرح لبيركلي؟ لقد بجّلتُ الخلقَ التدريجي لله، وللفردوس والجحيم (ثوابٌ خالدٌ وعقابٌ خالدٌ). إنّها إبداعات، تثيرُ الإعجابَ والفضولَ، لمخيّلة الإنسان".

إنّ المصطلح المفتاحي، الدقيق والسّاخر، هو "بجّلتُ"، والكلمة المتكرّرة "خالد". أن تقول إنّ الله، اخترع بالتدريج، يعني أن تشير، ربّما، إلى أعظم عمل من الأدب الفانتازي. إنّ اليهويّ (Yahwist) لم يخترع يهوه، بل إنّ الله الذي يعبده اليهود والمسيحيون والمسلمون هو الشخصية الأدبية يهوه، الذي لم يبتكره اليهويّ؛ وكلّ من كتبَ إنجيل مرقس، اخترعَ الشخصية الأدبية ليسوع، الذي يعبده جميع المسيحيين. و"الثواب الخالد" للسماء يتضمّن هذه الشخصيات الأدبية كجزء من الأجر، وهذا يعيدنا إلى قصّة "الخالد" حيث يتركنا بورخس بكلمات فقط. إنّ الصور، حتى الدالّة على الله، تغيب في الذاكرة، والكلمات تبقى، وهي دائماً "كلمات الآخرين" لكن لا يوجد أحدٌ بيننا يمكن أن تكون له كلماته الخاصّة.

إذا كانت قصّة "الخالد"، كما أعتقد، نوعاً من العقاب الذاتي على مثالية أدبية مفرطة، فما الذي تقدّمه لنا، مع بقية أعمال بورخس؟ هل هي إشباع جمالي، حيّ بما فيه الكفاية، ليتغلّبَ على عدميّتِها الواضحة؟ يرى بورخس نفسَه كمسرّع

للأشياء في وداعها؛ وشِعرُهُ وقصُصُه الأخيرةُ، غالباً ما تصوّرُ تجربةَ فعل شيءٍ لآخر مرّة، رائياً شخصاً ما أو مكاناً ما كوداع. والخسارةُ هي، دائماً، تأكيدُ بورخس المبدع: وقوله لا يمكن للمرء أن يخسرَ ما لا يملكُهُ هو لازمةٌ في عمله.

لا أحد في التقليد الغربي يقوّض، بضراوة، فكرةَ الخلود الأدبي مثلما يفعل بورخس. إنه يحيل قرّاءه على دافعه البدئي باتجاه الاستعارة، ورغبته في أن يكون مختلفاً، وأن يكون في مكان آخر، وفي اختياره أن يكون كاتباً. ثمة نداءٌ عسكري مفقود استُبدِل بنداء الأدب، ومع ذلك فإنّ بورخس، كجنتلمان أرجنتيني، لم يستطع البتة أن يصالح نفسه مع أية حقائق غنوصية حول طبيعة الاستقلالية والأصالة الشعريّتين. إنّ الشّخصية والفردانية يمكن التعبير عنهما من خلال البطولة والقيادة العسكرية، وبخاصّة من قبل أجداده، والعديد منهم كان قد قضى في سبيل قضايا خاسرة. الشجاعة هي من خصالِ جدّه لأبيه، إسيديرو دي اسيفيدو لابريدا، الذي كان قد قاتل في شبابه في الحروب الأهلية في الأرجنتين، وعاش تقاعداً طويلاً، ومات في فانتازيا الدفاع الرؤيوي عن أمّته: "جمع جيشاً من أشباح بوينس آيرس / لكي تسنح له الفرصة بأن يُقتَل في المعركة".

ثمة قصائد بورخسية تخاطب جدّين بطلَين آخرين، أحدهما قتله المتمرّدون في حرب أهلية مبكّرة، والآخر هو المنتصر في معركة جونين خلال حرب الأرجنتين من أجل الاستقلال. بالمقارنة مع هؤلاء المحاربين في العائلة، يصوّر بورخس ميروس وشكسبير بطريقة غامضة جداً. إنّ خاصيّتهما الرّوحية الأساسية، بالنسبة إليه، هي غموض في الخطوط العامة؛ والملامح الضبابية لهويتهما تعكس جزئياً، افتقارنا إلى معرفة متعلّقة بسيرة كل منهما، ولكنها تنتج بشكل رئيسي عن حاجة بورخس إلى دمجهما في الأدب. ثمة حبّ جمّ لهما لدى بورخس، وهناك شغف تجاه دانتي، وسرفانتس وويتمان وكافكا وآخرين، ولكنْ ثمة تأرجح كبير أيضاً. إنّ إحساس القدوم متأخّراً، جعل بورخس يدركُ أنه يشبه شخصيتَه بيير مينارد أكثر من سرفانتس، ثم نقله إلى جميع المؤلّفين الآخرين، بمن فيهم هوميروس وشكسبير. "أريدُ للوقت أن يتحوّل إلى ساحة عامّة"، تندبُ، بلطف، إحدى قصائده. كما أنه انتصار لمكر بورخس أن يفسّر

في "كلّ شيء ولا شيء" تقاعدَ شكسبير في سترافورد، كتعبير عن إرهاق "تلك الهَلْوسة المنظّمة"، والقدرة على ابتكار "تُخمة ورعب"، عدد كبير من الشّخصيات. شكسبير كهذا هو خالدٌ مرهق، مثل هوميروس، بحسب بورخس. وهذا ثناء لبورخس أن يلاحظ أنه بدأ وانتهى كخالدٍ مرهقٍ آخر، وأسّس فخامةً جماليةً حقيقيةً في دخوله المتأرجح إلى متاهة الأدب، المنتمي إلى التقليد.

يبدو لي وولت ويتمان، هوميروس أميركا الشّمالية (طموحه)، والشّاعر العظيم الأصيل، دحضاً لرؤيا بورخس المتاهية إلى لأدب كتشويش لهوية المؤلّف، رغم أنّ ويتمان نفسه كان قد عبّر عن رغبته في تمثّل كلّ الهويات الأخرى، ودمجها في رحابته المسيحية، وقدرته على استيعاب الحشود. هذا، مثلما كشف الفصل عن ويتمان، إعلانٌ عن "والت ويتمان، الأ مركي، وأحد المخشوشنين"، وليس ويتمان الحقيقي، "أنا الحقيقي" أو "نفسي". وإلى التنوّع الذي ميّز شعر ويتمان، إلاّ أنه كان أكثر تنوّعاً في تأثيره في الشعراء الآخرين، الهيسبان منهم أو الأميركيين الشّماليين. وكان أثره الأهمّ في ورثته مكبوتاً بصورة دائمة تقريباً، كما هو الحال في شعر ت. س. إليوت، ووالاس ستيفنس. ورغم محورية ويتمان لهما، ولعزرا باوند (رغماً عن أنف الثلاثة)، وهارت كرين (برضى أكبر من جانبه) يمكن القول إنّ تأثير ويتمان الأعمق كان في أميركا الهيسبانية: بورخس، ونيرودا، وفاليخو، وباز.

بورخس، الذي بدأ ويتمانياً، انكفأ عن مؤثراته الأولى، لكنه دأب على تطوير فهم عميق وناضج لويتمان، برهن عليه، ربّما، عبر ترجماته لمختارات من "أوراق العشب" في عام 1969. خلال فترة العشرينيات، كان بورخس قد هاجم الويتمانيين من أميركا اللاتينية، لجعلهم بطلهم مركزاً لأسطورة شخصية، فضلاً عن أنه لام شاعر "أغنية نفسي" بسبب إيمانه المفترض بأنّ تسمية الأشياء تكفي لجعلها أصلية، وترتقي درَجَ الدّهشة لإمرسون. لكنه في عام 1929 تاب عن ذلك، ولو عبر تحويل ويتمان إلى بورخس لا شخصي، واعتباره حداثياً آخر يجيد التكثيف. ولأنّه ذكي جداً، ولن يكتفي بهذا الويتمان، ذهب بورخس إلى تفسير ثان أفضل في "ملاحظة عن والت ويتمان"، لم يضمّنها في كتاب "تحرّيات

أخرى". هنا يميّز بروخس على نحو جميل بين القناع أو الشّخصية والت ويتمان، وبين الشّخص أو المؤلّف والتر ويتمان جونيور: "كان الأخير طاهراً، كتوماً، وقليل الكلام، نوعاً ما؛ أمّا السابق فكان انبجاسياً، مسرفاً في العاطفة، ... كما أنه من الأهمية بمكان معرفة أنّ المتسكّع السّعيد، الذي تقترحه أشعار "أوراق العشب"، ليس بمقدوره أن يكتبها".

لكن ثناء بورخس، الأفضل والأكثر جلاءً، على ويتمان يأتي في مقابلة له عام 1968:

"ويتمان هو من أكثر الشعراء الذين تركوا انطباعاً قوياً لديّ طوال حياتي. أعتقد أنّ ثمة ميلاً للخلط بين والتر ويتمان، مؤلف "أوراق العشب" ووالت ويتمان، بطل "أوراق العشب"، إذ إنّ والت ويتمان لم يقدّم لنا صورة، بقدر ما رسم تكبيراً لصورة الشاعر. في "أوراق العشب" كتب والتر ويتمان نوعاً من الملحمة، يلعبُ فيها والت ويتمان دور البطل- ليس ويتمان الذي كان يكتب، بل الإنسان الذي لطالما رغب في أن يكونه. بالطبع، أنا لا أقول هذا في سياق نقدٍ لويتمان، لكنّ عمله يجب أن لا يُقرأ بوصفه اعترافات رجل من القرن التاسع عشر، بل بوصفه ملحمة عن شخصية متخيّلة، طوباوية، تمثّلُ صورةً مكبّرةً، وتصوّراً إسقاطياً، للكاتب والقارئ معاً. سوف تتذكّر أنّه في "أوراق العشب"، غالباً ما يربط المؤلّف نفسه بالقارئ، وهذا، بالطبع، تعبيرٌ عن نظريته في الدّيموقراطية، وعن فكرة أنّ بطلاً واحداً مفرداً، يمكن أن يمثّل حقبةً برمّتها. لا يمكن القفز فوق أهمية ويتمان. حتى عندما نأخذ في الاعتبار الشّذرات الشعرية في الكتاب المقدّس ووليام بليك، لكن يمكن القول بأنّ ويتمان هو مخترع الشّعر الحرّ. ويمكن النظر إليه بطريقتين اثنتين: ثمة جانبه المدني- حقيقةُ أنّ الفرد الواحد يعي وجود الحشود، والمدن العظيمة، وأميركا- وثمة أيضاً عنصر حميم، وإن كنّا لا يمكن أن نتأكّد ما إذا كان ذلك حقيقياً أم لا. إنّ الشّخصية التي ابتكرها ويتمان هي من أكثر الشّخصيات في الأدب مثاراً للحبّ، وبقاءً في الذّاكرة. إنه شخصية مثل دون كيخوته أو هاملت، لكنه أيضاً ليس أقل تعقيداً، بل هو أكثر حميميةً من الاثنين معاً".

أن تقارن والت ويتمان، الشّخصية في "أوراق العشب"، بدون كيخوته أو هاملت أمرٌ دقيقٌ ومثيرٌ: ويتمان هو حقاً أعظم شخصياته الأدبية (الوحيدة)، وابتكارُهُ الأقوى. وهاملت ليس محبوباً جداً في الحقيقة، رغم الكاريزما التي يمتلكها، لكنّ دون كيخوته محبوب، وكذلك هو والت ويتمان. القضية هي أكثر تعقيداً، مما يسمح به بورخس: من هو الممرّض، المتطوّع، الذي كان يرعى الجرحى، وأولئك الذين ضحّوا بأنفسهم، خلال الحرب الأهلية في واشنطن العاصمة؟ ألم يكن ويتمان، في الآن عينه، هو البطل الشعري وهو أيضاً والتر ويتمان جونيور، وقد انصهرا معاً في ذاك السياق؟ إنّ صورة والت ويتمان، مضمّد الجراح، لا تقلّ حضوراً عن صورة أبراهام لينكولن الشّهيد، وربما كانت أكثر دفئاً. والشاعر الرثائي في قصيدة "حين أزهر الليلكُ، أخيراً، على فناءِ الباب" اكتسب الحظوة لكي يرثي لينكولن من خلال خدمته في الأدب والحياة معاً. ثمة ما هو خارقٌ للعادة وكاسح، لدى ويتمان، في أفضل قصائده، ولكن أيضاً في ما يتعلّق به كصورة لأميركا، جنوباً وشمالاً بالطبع، كما أظهر لاحقاً الشعراء الأميركيون الهيسبان.

إنّ بابلو نيرودا هو، بموافقة عامة، أكثر هؤلاء الشّعراء كونيةً، بل يمكن اعتباره الوارث الحقيقي لويتمان. وشاعر "النشيد الشامل" هو النّدّ الأفضل، من بين سلالة المتحدّرين من "أوراق العشب"، وهذا اعتراف صعب، بالنسبة إليّ، كعاشق لهارت كرين وولاس ستيفنس. لكنني أشكّ في ما إذا كان بابلو نيرودا، رغم تنوّعه وعمقه، قد وصل حقاً إلى فرادة ويتمان، أو تميُّز ديكنسون، لكنْ لا يوجد شاعر في نصف الكرة الغربي، في قرننا هذا، يمكن أن يصمد في أية مقارنة معه. كانت ستالينيته، لسوء الحظّ، تمثّل، دائماً، شيئاً زائداً، وثؤلولاً في نسيج قصائده، لكنها، باستثناء أماكن قليلة، لا تعكّر صفو "النشيد الشامل". لقد اتّبع نيرودا، في علاقته بويتمان، نسقَ بورخس: التتلمذ باكراً، ثم النبذ لاحقاً، ليتوّج ذلك بتنقيحية معقّدة لويتمان، في أعماله الأخيرة. في مقابلة أجراها روبرت بلاي عام 1966، ميّزَ نيرودا شعر أميركا الهيسبانية (شعره وشعر سيزار فاليخو) من الشعر الذي يكتبه شعراء الحداثة الإسبان، والعديد منهم كانوا

أصدقاء له: لوركا، هيرناندس، ألبرتي، سيرنودا، اليخاندر، ماتشادو. ويقف وراء هؤلاء، في العصر الذهبي الإسباني، شعراء الباروك العظام- كالديرون، وكويفيدو، وغونغورا- الذين سمّوا كلّ شيء ذي شأن. إنّ سطوة ويتمان تتلخّص في أنه علّم كيف نرى ونسمّي ما لم يُرَ أو يُسمّى من قبل:

"الشعر في أميركا الجنوبية قضية مختلفة تماماً. أنت ترى أنه توجد في بلداننا أنهار كثيرة، لا أسماء لها، وأشجار لا أحد يعرفها، وعصافير لم يصفها أحد من قبل. من الأسهل علينا أن نكون سرياليين لأنّ كلّ شيء نعرفه جديد. واجبنُا، إذاً، كما نفهمة، هو أن نعبّر عمّا لا يُسمَع به. الشعراء في أوروبا رسموا كلّ شيء، وغنّوا كلّ شيء، ولكن ليس في أميركا. بهذا المعنى، ويتمان كان معلّماً عظيماً. إذ من هو ويتمان؟ لم يكن واعياً بعمق فحسب، بل كانت عيناه مفتوحتين لرؤية كلّ شيء- لقد علّمنا أن نرى الأشياء. لقد كان شاعرنا".

يبدو لي أنّ هذا تمجيدُ نيرودا المثالي لنيرودا، وليس وصفاً مناسباً لويتمان الملتبس والغامض. مع ذلك، يتابع نيرودا قائلاً: "إنه ليس بسيطاً جداً- ويتمان- إنه رجلٌ معقّد، وأفضل لحظاته هي الأكثر تعقيداً". تعقيداتُ ويتمان لا نهاية لها، أما تعقيدات نيرودا، فلا، ربّما. لم يكن بورخس ونيرودا على وئام، فبورخس الإنسانوي لم يكن ليعتنق الستالينية، كما أنّ نيرودا الشيوعي انتقد بورخس لأنه لا يعيش في العالم الحقيقي المؤلّف من عمّال وفلاّحين، ومن ماو وستالين. ثمة نقدٌ لاذعٌ يوجّهه بورخس إلى نيرودا، الذي لم يكن من النوع الذي يتناوله أيّ أحدٍ في شجار لفظي:

"أتصوّره رجلاً وضيعاً جداً ... كتب كتاباً عن طغاة أميركا الجنوبية، ثمّ كتب بعض الأشعار ضدّ الولايات المتحدة. الآن، هو يعرف أنّ هذا زبالة. لم يقل كلمة واحدة ضدّ بيرون. لأنه كان يملك مجموعة حقوقية في بوينس آيرس، وقد شُرِحَ لي هذا في ما بعد، ولم يكن يريد أن يخاطر بأيّ شيء. هكذا، حين كان من المفترض أن يكتب، بأعلى صوته، مملوءاً بالغضب النبيل، لم تكن لديه كلمة واحدة، يقولها بحقّ بيرون. كان متزوجاً من امرأة أرجنتينية، ويعرف أن

الكثير من أصدقائه زُجّ بهم في السّجن. كان يعرف وضع بلدنا جيداً، ولكن لا كلمة بحقّ بيرون".

الكتاب هو "النشيد الشامل" عام 1950. كان بورخس، متحدّثاً في عام 1967، يفكّر، ربما، في ما كان يوحي به إنريكو سانتي، وتحديداً هجاءَه الاستشرافي لنيرودا في تلك القصّة الرفيعة "ألف"، المكتوبة عام 1945، والتي نشرها للمرّة الأولى عام 1949، أي قبل عامٍ من صدور قصيدة نيرودا الموسوعية. يتألّف "النشيد الشامل" في الواقع من ثلاث مئة قصيدة منفصلة، موزّعة على خمسة عشر قسماً، وقد أُنجزت بين عامي 1938 و1950. وسبقت الكتاب حملة دعائية جيدة، نظّمها نيرودا والحزب الشيوعي في تشيلي، وكان بورخس يتوقّع، بالتأكيد، ما هو قادم. في قصّة "ألف"، انتُقد نيرودا كخصمٍ لبورخس، في صورة الأبله، كارلوس أرجنتينو دانيري، شاعر الرداءة الذي لايصدّقه أحد، والمقلّد الواضح لويتمان. ويجري تقويضٌ كلّي، بشكل باهر، لعمل نيرودا الجاري؛ و"النشيد الشامل" يحاول أنّ يغنّي أميركا اللاّتينية بأسرها: التضاريس والأشجار والزهور، والعصافير والحيوانات، والأوغاد في الداخل والخارج، والأبطال، بمن فيهم بابلو نيرودا، والحزب الشيوعي، والقامع الكبير ستالين، الذي يبدو أن نيرودا كان يبارك جرائمه، حيث "العقوبةُ ضرورية". لكنّ بورخس، وبرقّة متناهية، يقدّم عقابَه، بشكلٍ مسبّق:

"مرّة واحدة فقط في حياتي سنحت لي الفرصة كي أُلقي نظرة على خمسة عشر ألف بيت، ثلاثية التفاعيل، من "بولي ألبيون"، الملحمة الطبوغرافية، التي سجّل فيها مايكل درايتون تاريخ الحياة النباتية والحيوانية والمائية والجبلية والعسكرية والرّهبانية لإنكلترا. أنا متأكّد أنّ هذا الإنتاج المحدود، ولكن الجسيم، هو أقلّ مللاً من الإنجاز المماثل، الشّاسع، لكارلوس أرجنتينو. كان في ذهن دانيري أن ينظم وجهَ الكوكبِ برمّته شعراً، ومع حلول عام 1941، كان قد أنجز توّاً، على جناح السّرعة، عدداً من الفدادين في ولاية كوينزلاند، وما يعادل ميلاً تقريباً من مجرى نهر أوب، ومصنعاً للغاز شمالي فيراكوز، ومتاجر رئيسية في بوينس آيرس من الدائرة الإدارية

كونسيبسيون، وشقّة ماريانا كامباسسيرز دي ألفير في حي بيلغرانو في العاصمة الأرجنتينية، ومؤسسة للحمّامات التركية، ليست بعيدة جداً عن حوض بريتون المعروف للأسماك. قرأ لي بعض المقاطع الإنشائية من جزئه الأسترالي، وفي إحدى الوقفات امتدح كلمةً من نحته الخاصّ، هي اللّون "أبيض-سماوي"، التي شعر أنها "توحي، في الواقع، بالسّماء، وهذا عنصر له أهمية قصوى في الأفق لقارّة داون أندر". ولكن هذه الأبيات، الخاوية، البطيئة، السداسية التفاعيل، افتقرت حتّى إلى إثارة ما يُسمّى الكانتو العِرافي. ومع اقتراب منتصف اللّيل غادرتُ".

في أسوأ مقاطعه، يصف "النشيد الشامل" الخضرةَ، والحيوانات، والطّيور والأنهار، وحتى المعادن في أميركا الجنوبية. وفي تعليق له عام 1970 على قصّة "ألف"، تنصّل بورخس من فكرة أنّ دانيري هو مقلّد دانتي، (الأبيات التي اقتُبست تحاكي بوضوح نيرودا، والشّعراء الأضعف، المقلّدين لويتمان) بعد أن وجّه ثناءً آخر، ذكياً، إلى المبوّب الهوميري في "أوارق العشب":

"مشكلتي الرئيسية في كتابة القصة تجلّت في ما أنجزه والت ويتمان بشكل ناجح جداً- تحضير كاتالوغ محدود لأشياء لا نهاية لها. المهمة، كما هو واضح، مستحيلة، لأنّ لائحة فوضوية من هذا النوع يمكن أن تُقلّد فقط، وكلّ عنصر عابر، ظاهرياً، فيها، ينبغي ربطه بما يليه، عبر تراسل سرّي أو بالمقارنة".

في تلخيص بورخس نفسه، الألف نفسه، تلك التعويذة القبلانية، للقصّة أو طلسمِها، هو المعادل المكاني للأبدية، حيث "الزّمن كلّه- الماضي، والحاضر، والمستقبل- يوجدُ، متناغماً، في لحظة واحدة. في الألف، يمكن العثور على الناتج الكلّي للكون المكاني، في الفلك المتلألئ الصغير، الذي لا يبعد إنشاً واحداً". وفي ما يتعلّق بـ"أوراق العشب" و"النشيد الشامل" ذاك وصفٌ جيّد لقصّة من خمس عشرة صفحة، "ألف"، التي هي، بين أشياء كثيرة، نقدٌ للتطفّل الشعري. وأغامرُ بالقول إنّ ما يجمع بورخس بإمرسون، فكرياً وشكلانياً، هو أكثر بكثير مما يجمعه بويتمان.

كان ويتمان، بالنسبة إلى نيرودا، بمثابة أب مثالي، استُبدل بوالد نيرودا الحقيقي، عامل سكّة الحديد خوسيه ديل كارمن ريس. و"بابلو نيرودا" هو لقبٌ أدبي، أكثر اختصاراً من تصغير اسم والتر ويتمان جونيور إلى "والت ويتمان". ومثلما لم يستطع ويتمان أن يبدأ كتابة "أوراق العشب" حتى عرف أنّ والده، الكحولي، والنجّار "الكويكري" والتر ويتمان جونيور كان يحتضر، كذلك نيرودا، لم يستطع البدء بكتابة "النشيد الشامل" حتى سُلِب من والده "الفقير القاسي... المتين في الصّداقة، وكأسُه مترعة". وتلك صورة مثالية عن الأب هي الأكثر سوءاً للفهم، إذا كنتَ شاعراً، وربّما فهم نيرودا ويتمان بشكل حسن جداً. كانت قراءة نيرودا المبدعة والضالّة لويتمان طوعية، بشكل رفيع، وقد التقطت دوريس سومر هذه النقطة، بشكل جميل، حيث تقول بأنّ نيرودا حاول أن "يحطّم معلّمه من خلال إحياء نماذج أكثر قِدماً لم تُغرِ القارئ البتة بوعد المساواة، وغيّبَ والت ويتمان من استهلال قصائده." قد يكون هذا صحيحاً، ولكنّ نيرودا، في أفضل لحظاته، يتحمّل مقارنةً مباشرةً مع ويتمان.

إنّ القسم الأفضل من "النشيد الشامل"، كما يتفق الجميع، هو الثاني، المؤلّف من اثنتي عشرة ترنيمة، تُشكّل سلسلةً فخمةً، بعنوان "مرتفعات ماكو بيكو". على بعد ثمانين ميلاً من كوزكو، في بيرو، عاصمة الإمبراطورية الإنكية (Incan)، ثمة مدينة مهجورة تستلقي فوق مرتفعات ماكو بيكو، على قمة جبل الأنديز. في طريق العودة إلى تشيلي، في خريف عام 1943، وبعد ثلاثة أعوام أمضاها كقنصل عام لتشيلي في مدينة مكسيكو، توقّف نيرودا في البيرو، وقام برحلة التسلّق إلى المرتفعات. وبعد مضي عامين، ظهرت "مرتفعات ماكو بيكو" إلى الوجود. ولعلّ الترجمة الراقية التي قام بها جون فيلستنر تشكّل أفضلَ مقدمة لنيرودا، ولقرّاء يحتاجون إلى المساعدة في فهم الشّعر المكتوب بالإسبانية.

يشير فيلستنر إلى أنّ ويتمان يغذّي الشعور الكامن خلف صوت نيرودا في تلك القصيدة، وبخاصّة ذاك "التعاطف الإنساني الكوني، وتمجيد المادّية والحسّية، والوعي بحيوات مشتركة وجهد مشترك، والانفتاح على الطموح الإنساني، حيث الشّاعر الذي ينذر نفسَه مخلّصاً". وعندي أنّ الصّورة الأخيرة

هي الأكثر محوريةً وحسماً، مع أنها، لدى نيرودا، الأكثر إشكاليةً، لأنّ عرفان ويتمان الإمرسوني مختلف كلّياً عن شيوعية بابلو نيرودا. وتُقدِّم مقارنة مباشرة لخاتمة كل من "مرتفعات ماكو بيكو" و"أغنية نفسي" الشاعرين في أقوى لحظاتهما، على أنّ هذه المقارنة لن تكون في مصلحة نيرودا:

"أخبرني عن كلّ شيء، حلقةً حلقةً،
ومعبراً معبراً، وخطوةً خطوةً.
رتّب السّكاكينَ التي بحوزتكَ،
واغرزْها في صدري ويدي،
مثل نهرٍ من الضّوء الأصفر الممزّق،
مثل نهر ترقدُ فيه النمورُ المرقّطة المدفونةُ،
ودعني أبكِ، السّاعات، والأيام، والأعوام،
والعصور العمياء، والقرونَ الضوئية.
امنحني الصمتَ، والماءَ، والأملَ،
امنحني الصراعَ، والحديدَ، والبراكينَ.
*الصقْ جَسَدكَ بي كالمغناطيس،*
وادخلْ سريعاً إلى شراييني وفمي
وتكلّمِ عبر كلامي ودمي".



***

أمّا ويتمان فيقول:

"أرحلُ كالهواء ... أهزّ خصلاتي البيضاء
فوق الشمس الهاربة،
أسكبُ جسدي في دوّامة المدّ والجزر،
أذروهُ على شكل موجاتٍ ملوّنة.

أورّثُ نفسي للتراب،
لكي أنموَ من العشب الذي أحبّ،
وإن أردتني ثانيةً، ابحث عني تحت نعل حذائك.
قد لا تعرفُ من أنا أو تدركُ ما أقصد،
لكنني سأكون عافيةً لكَ، مع ذلك،
أنقّي وأقوّي دمَكَ.
إن فشلتَ في إحضاري في المرّة الأولى، لا تجزعْ،
وإن ضيّعتني في مكانٍ، ابحثْ عني في آخر،
سأكونُ متوقفاً، في بُقعةٍ ما، أنتظرُ قدومكَ".

كلاهما يخاطبُ الحشد، لكنّ استعارات نيرودا تدمجُ كويفيدو، بأسلوبه الباروكي الرّفيع، والواقعية السحرية أو السريالية: نهرٌ من الضّوء الأصفر الممزّق، ونمورٌ مرقطةٌ مدفونةٌ، و"الصراع، والحديد، والبراكين" التي تحيي العمّال الموتى، الذين، بدورهم، يبثّون الحياةَ في لغة نيرودا ورغباته. هذه عاطفة معقولة، عميقة وقوية، لكنها أقلّ إقناعاً من السّطوة اللّطيفة، التي تتحلّى بها سطور ويتمان، الصّبورة والمتفاعلة، على نحو خارق. لدى نيرودا قلقُ الوصول متأخراً، حتى عندما يحثّ، بنبل، العمّال الموتى، ليتكلّموا عبر كلماته ودمه. ويسألنا ويتمان هل سنتكلّم قبل أن يمضي، وما إذا كنا سنصل متأخّرين، أو لن نلحق به، رغم أنه ينتظرنا. في مكان آخر، تعلّم نيرودا درس ويتمان، وذلك في ختام قصيدته "الناس" (ترجمها ألستر ريد) وهي بمثابة تهنئة رفيعة للمقطعين الختاميين من "أغنية نفسي":

"لا تدعْ أحداً يقلقُ حين
أبدو وحيداً، فأنا لستُ وحيداً؛
أنا لستُ بلا رفقة، وأتكلّمُ باسم الجميع.
أحدٌ ما يسمعني من دون أن يعرفَ،

ولكن أولئك الذين أغنّي لهم، ويعرفون،
سوف يولدون باستمرار، ويفيضُ العالمُ بهم".

ليس لديّ أدنى شكّ في أنّ نيرودا، الذي كان قد ترجم ويتمان، يشير إليه هنا، والدمج بين الأب والابن قد اكتمل تقريباً، على الأقلّ في هذه اللّحظة. ويبدو أنّ نيرودا يوافق على رأي الشاعر المكسيكي أوكتافيو باز، الذي تحدّى بورخس، وسعى إلى دمج ويتمان العام بالخاصّ، في الفهرس الختامي لكتابه "القوس والقيثارة" عام 1956:

"وولت ويتمان شاعرٌ حداثي عظيم، ولا يبدو أنّه يعاني نفوراً من عالمه. أو حتّى شعوراً بالوحدة؛ ومنولوغه هو عبارة عن جوقة واسعة. من دون شكّ، ثمة شخصان، على الأقل في ويتمان: الشّاعر العام، والشّخص الخاصّ الذي يتستّرُ على نزعاته الإيروتيكية الحقيقية. لكنّ قناعه- شاعر الديموقراطية- شيءٌ أكثر من قناع: إنه وجهه الحقيقي. ورغم تأويلات معيّنة راهنة، فإنّ الحلم الشعري والحلم التاريخي يتقاطعان لديه كلّياً. لا توجد قطيعة بينه وبين معتقداته وواقعه الاجتماعي. وهذه الحقيقة هي أعلى- أقصد، أوسع وأكثر أهميّةً- من أيّ ظرفٍ سيكولوجي. إنّ فرادة شعر ويتمان في العالم الحديث يمكن شرحها، الآن، في ضوء فرادة أخرى فقط، أعظم منها، وهي تحتويها تماماً، أقصد فرادة أميركا ذاتها.

**(ترجمة روث سيمس)**

هذا ينافي الصّواب، على نحو جميل. إنه يسيءُ فهمَ كلّ من بورخس ("تأويلات معيّنة راهنة") ويقلّل من التعقيد الشّعري لعالم ويتمان. إنّ "نزعات إيروتيكية حقيقية" و"ظرف سيكولوجي" ليسا القضية هنا. ما يهمّ هو خارطة عقل ويتمان، أو خرائطية يرسم فيها ذاتين متناقضتين، ورحىً تفترقُ عن الاثنين معاً. لكنّ الوجه الحقيقي لويتمان ليس ديموقراطياً ولا عدمياً. إنه هرمسي، كما فهم نيرودا، رغماً عنه. ربما كان ويتمان الهيسباني يشكّل مشكلة تلقٍّ مقلقة، لأنّ الشخصيات الأدبية الرئيسية المعنية- بورخس، نيرودا، باز، فاليخو- فشلوا جميعاً في قراءة المرثيتين، "أغنية نفسي" و"شطح بحري"، عن كثب، كما يجب.

كنظير لشعراء أميركا اللاتينية، أقدّم الشاعر البرتغالي المدهش فيرناندو بيسوا (1888-1935)، الذي يتفوّقُ، كاختراعٍ فانتازي، على أيّ من ابتكارات بورخس. بيسوا، الذي ولد في لشبونة، متحدّر من "المرتدّين" اليهود، من جانب والده، وقد تلقّى تعليمَه في جنوب إفريقيا، ومثل بورخس، ترعرع ثنائيّ اللّغة. ويضاهي بيسوا، من حيث التميّز الشعري، هارت كرين، الذي يشبهُهُ في كثير من الوجوه، وبخاصة في (mensagem) ("الرّسالة" أو "استحضارات")، وهي سلسلة شعرية عن التاريخ البرتغالي، الذي يشبه كثيراً عمل كرين "الجسر". وكقوّة الكثير من قصائد بيسوا الغنائية، تشكّل هذه النصوص جزءاً واحداً من عمله، فقد ابتكر سلسلة من الشعراء البدلاء- من بين هؤلاء ألبرتو كيرو، وألفارو دي كامبوس، وريكاردو ريس- واستمرّ ليكتب دواوين كاملة من القصائد لهم، أو بالنيابة عنهم. اثنان منهم- كيرو وكامبوس- شاعران عظيمان، مختلفان كلّياً أحدهما عن الآخر، وعن بيسوا، هذا إذا لم نذكر ريس، الذي يبدو شاعراً ثانوياً مثيراً للاهتمام.

لم يكن بيسوا مجنوناً ولا مجرّد ساحر، إنه ويتمان وقد ولِد من جديد، لكنه أيضاً ويتمان الذي يمنح أسماء منفصلة لما يدعوه "أنا نفسي" و "أنا الحقيقي" و "روحي"، ويؤلّف كتباً رائعة من القصائد لهؤلاء الثلاثة، وكتاباً منفصلاً تحت اسم والت ويتمان. والتشابهات قريبة جداً، حتى أنه لا يمكن أن نعتبرها ضروباً من المصادفة، وبخاصة منذ اختراعه "الأسماء البديلة" (مصطلح بيسوا) وانغماسه في "أوراق العشب". إنّ والت ويتمان، أحد المخشوشنين، والأميركي، و "نفسي" (في أغنية نفسي) يصبح ألفارو دي كامبوس، وهو مهندس يهودي برتغالي، على ظهر إحدى السفن. أما "أنا الحقيقي" و"أنا نفسي" فيصبحان "حارس القطيع"، الشاعر الرّعوي ألبرتو كيرو، بينما تتناسخ الرّوحُ الويتمانيةُ لتصبح ريكاردو ريس، الشاعر الماديّ الأبيقوري الذي يكتب أناشيد هوراسيّة (هوراس).

زوّد بيسوا الشعراء الثلاثة بسِيَر منفصلة وهيئات مختلفة، وسمح لهم جميعاً بأن يكونوا مستقلّين عنه، لدرجة أنه ينضمّ إلى كامبوس وريس في اعتبار كيرو "معلّماً"

له، أو سلفه الشّعري. بيسوا، وكامبوس، وريس، جميعهم تأثّروا بكيرو، وليس بويتمان، وكيرو لم يتأثّر بأحد، على اعتبار أنه شاعر طبيعي صافٍ، بلا ثقافة تقريباً، وقد توفّي في ذروة حقبة الرّومنطيقية العالية، في سنّ السادسة والعشرين. وقد لخّص أوكتافيو باز، أحد أبطال بيسوا، هذا الشّاعرَ الرباعي بإيجاز بارع: "كيرو هو الشّمس التي يدور في فلكها كامبوس وريس وبيسوا نفسه. في كلٍّ منهم ذرّات النّفي أو اللاّواقع. ريس يؤمنُ بالشّكل، وكامبوس بالحسّ، وبيسوا بالرّموز. وكيرو لا يؤمنُ بأيّ شيء. إنّه يوجد فحسب".

الباحثة البرتغالية ماريا إيرين رامالهو دي سوسا سانتوس، التي برزت كناقدة بيسوا، المكرّسة في التقليد، تفسّر "الأسماء البديلة" بوصفها "قراءة، نصف متواطئة، ونصف كارهة لويتمان، ليس فقط لشعر ويتمان، بل لهوية ويتمان الجنسية ولفكره السياسي". وتتجلّى نوازع بيسوا الجنسية الشاذّة، التي لم يكن يخفيها، في مازوخية كامبوس الشّرسة، وهذه لا يمكن وصفها بالويتمانية، كما أنّ الأيديولوجيا الدّيموقراطية في "أوراق العشب" لم تكن مقبولة لبرتغالي رؤيويّ يؤمن بالملَكية.

ورغم أنّ رامالهو دي سوسا سانتوس تحاول أنّ تتجنّبَ الحديثَ عن خوف بيسوا من التلوّث من ويتمان، إلاّ أنّه ليس من السّهل التنصّل من مشاعر قلق التأثّر. ومثل د. ه. لورانس (في دراسات الأدب الأميركي الكلاسيكي)، يكشف كامبوس-بيسوا تأرجحاً عارماً تجاه معانقة ويتمان الطموحة للكون وما فيه، بيد أن بيسوا يعرف، أكثر بكثير من نقّاده، المحكومين بنزعتهم المثالية، أنه من المستحيل أن تفصل عُرى ذواته الشعرية عن ذوات ويتمان، بالرّغم من الوهم المحيط بفكرة "الأسماء البديلة". حتى دي سوسا سانتوس، وبعد أن حاولت غضّ الطرف، نسوياً، عن أعباء قلق التأثر، تعود ببراعة إلى الوقائع القاسية للبنوّة الزّمانية، ولرومانس العائلة الشعرية:

من الحوار المضمر في شعر ويتمان بين "أنا" و "أنا نفسي"، نحَتَ بيسوا صورتين متميزتين بوضوح للصّوت. في السّابق، كان ويتمان، وبفضل وعيٍ

عضويٍ علائقي، قادراً على حياكة هذين الصّوتين في كلّية دينامية واحدة. أما بيسوا، الذي ظهر بعد نصف قرن، فقد انغمس في تيارات الفكر المعاصر، وكان على دراية جيّدة بنيتشه ومارينتي، وبخاصة باتر، الذي كان قد ترجمه جزئياً، وكان عليه أن يكتشف استراتيجية جديدة للتعبير عن الذّات على طريقة ويتمان، تقنياً وفلسفياً. في العثور على ذاتين متناقضتين، مبدئياً، في "أوراق العشب"، وبخاصّة في "أغنية نفسي" كأنّهما ثنائي غنائي نجد أن ما يطغى، إلى الأبد، على الصّوت الرئيسي للمغنيّ الوحيد هو الحضور الحتمي للآخر. إنّ قراءة شخصٍ واحد كجزء جوهري من الآخر تقدّم قراءةً جديدة للأسماء البديلة.

وفقاً لهذا الرأي، الذي أتفقُ معه، يقبلُ بيسوا دورَه في دراما التأثّر الشّعري، لكنّه يدفعُ بقراءة ويتمان إلى درجة أعظم من الوعي من خلال التعبير عن خرائطية سلفه النفسية، في شكل تفاعلٍ بين ذاتين متخيّلتين. أريدُ، أولاً، أن أطبّق هذه القراءة على قصائد لكيرو وكامبوس، ثم أقفز عائداً إلى نيرودا، الذي أثار تنوّعه الشعري تعليقات نقدية كثيرة. حين انتحلَ ريكاردو نيفتالي ريس لقبَ بابلو نيرودا وتبنّى والت ويتمان أباً بديلاً، كان قد أخذ خطوته الأولى باتجاه مبدأ بيسوا في اعتماد الاسم البديل. وسواء برهن الزّمن أم لا أنّ "النشيد الشامل" هو الأغنية العامّة لأميركا، التي تستبدلُ "أوراق العشب"، مثلما تنبأ المعجبون به، فثمة أيضاً مقدار كبير من شعر بابلو نيرودا، الذي يتميّز كثيراً عن ملحمته الموسوعية. والعلاقة بين كتبه وأطوار تطوره الشعري، في مسيرته المتنوعة جدّاً، هي ويتمانية، بشكل كبير، من حيث أنّ ذواتاً نيرودية، مختلفة جداً، تعبّر عن نفسها في القصائد، كما هو حال كيرو وكامبوس، رغم تنوّعهما العالي، وهما ذاتان ويتمانيتان. وكيرو، مثل مفهوم ويتمان لـ"أنا الحقيقي"، هو داخل اللّعبة وخارجها، يراقبُها، ويتساءلُ حيالها:

"بطريقةٍ أو بأخرى،

إذا سمحت اللّحظةُ،

أكون قادراً على قول ما أفكّر فيه، أحياناً،

وسوى ذلك، أعبّرُ على نحوٍ فقيرٍ ومتلعثم،
أظلّ أكتبُ قصائدي دون أن أريد ذلك،
كأنّ الكتابة ليست شيئاً مصنوعاً من الإشارات،
كأنّ الكتابةَ شيءٌ يحدثُ لي،
مثل الشّمس التي تشرقُ عليّ في الخارج.
أحاول أن أقولَ ما أشعرُ به،
من دون أن أفكّر في ما أشعر.
أحاول أن أجعلَ الكلمات تناسبُ الفكرةَ،
من دون النزول إلى دهليزِ الفكر
للعثور على كلمات.
لا أنجحُ دائماً في الشعور بما أعرف أنّه يجب أن أشعر به.
فكري يسبحُ قاطعاً مياهَ النهر ببطء،
ينوء ثقيلاً بملابس جعله الناس يرتديها.
أحاولُ أن أخلّصَ نفسي مما تعلّمتُهُ،
أحاول نسيانَ نمط التذّكر الذي علّموني إيّاه،
أمسحُ الحبرَ الذي استخدموهُ لطلاء حواسي،
عارضاً عواطفي الحقيقية،
معرّياً ذاتي، لأكون ذاتي، وليس ألبرتو كيرو،
بل حيواناً إنسانياً أنجبتهُ الطبيعة.

**(ترجمة إدوين هونيغ وسوزان براون)**

الأنا الحقيقي لويتمان ليس هو الذي كتب "أوراق العشب"، وسخر من والت المخشوشن في "أتأرجح في محيط الحياة" بعد أن كابد الاغتصاب الاستمنائي في "أغنية نفسي". إنّ حدس بيسوا علّمه أيّ نوع من القصيدة كان يمكن للأنا الويتماني أن يكتب: لا إرادياً، التعبير عن الحيوان الإنساني أو الإنسان الطبيعي، حيث يُنبذُ التعلّم، والتذكّر، والصّور الماضية للحواسّ. هل يمكن أن توجد قصيدة كهذه؟ لا، بكلّ وضوح، وبيسوا، بالطبع، يعرف هذا، لكنّ قصائد كيرو هي محاولات باهرة لكتابة ما لا يمكن أن يُكتَب. على الحدّ الآخر من التعبير- الأنشودة الاحتفالية الذّاتية لوالت المخشوشن الشيطاني- يُقحمُ بيسوا كامبوس الداعر، كما هنا في "تحية إلى والت ويتمان":

"البرتغالُ اللاّمتناهيةُ، الحادي عشر من حزيران، ألف وتسع مئة وخمسة عشر...

آوه، آوه، آوه، آوه!

من هنا، في البرتغال، حيث العصور الماضية، كلّها، في دماغي،

أحيّيكَ، يا والت، أحييك، يا أخي في الكون،

أنا، بنظّارتي أُحادية العدسة، ومعطفي البحري، المزرّر جيداً،

أليقُ بكَ، يا والت، كما تعرفُ جيّداً،

أنا أليقُ بكَ، وتحيّتي كافية لتجعلني كذلك، ...

أنا، الميّال إلى الكسل، والضجر السّهل،

أنا معكَ، كما تعرفُ جيداً، وأفهمكَ وأحبّكَ،

ورغم أنني لم أقابلك البتة،

لأنّي ولدتُ في العام نفسه الذي متّ فيه،

أعرفُ أنّكَ أحببتني أيضاً، أنت تعرفني، وأنا سعيد.

أعرف أنّكَ تعرفني، وأنّك أوليتَني اهتمامكَ وشرحكَ،

أعرفُ أنّ هذا هو أنا، سواء على عبّارة بروكلين،
قبل عشر سنوات من ولادتي،
أو أتسكّع في روا دو أورو مفكّراً في كلّ شيءٍ
ليس روا دو أورو،
ومثلما شعرتَ بكلّ شيء، شعرتُ بكلّ شيء،
وبالتالي نحن هنا نشبكُ الأيدي معاً،
نشبك الأيدي، يا والت، نشبكُ الأيدي،
مع الكون، نؤدّي رقصةً في أرواحنا.
آه، أيّها المنشِدُ للمطلقِ المحسوسِ، الحديثُ، الأزليُ، دائماً،
أيّها الخليلةُ الناريّةُ للعالمِ المبعثرِ،
اللوطيُّ العظيمُ، محتكّاً بتنوّعِ الأشياءِ،
تستثيرُهُ الصخورُ، والأشجارُ، والناسُ، ومِهنُهم،
متلهّفاً للعابرين، سريعاً، للّقاءات العابرة،
ولما يلحظُهُ فحسب،
المتحمّسُ لما هو داخل كلّ شيء،
بطلي العظيم ذاهباً مباشرةً إلى الموت،
قفزاً ووثباً،
تزأرُ، تصرخُ، نافخاً التحيات إلى الله!
المنشدُ للأخوّة، الوديعة والشّرسة، مع كلّ شيء،
الديمقراطي العظيم، المنتشر كالطاعون،
القريبُ من كلّ شيء جسداً وروحاً،
كرنفالٌ لكلّ فعلٍ وحدث،

حفلةُ سُكرٍ لكلّ النيّات،
الشقيقُ التوأم لكلّ دافع مفاجئ،
جان جاك روسّو لعالمٍ مسعور لإنتاج الآلة،
هوميروسُ الشّهوانية المتأرجحة،
شكسبير الحسّ، عند عتبة المحرّك البخاري،
ميلتون-شللي، للمستقبل البازغ للكهرباء!
كابوس كلّ التلميحات،
نوبةٌ تخترق كلّ قوّة-الشّيء،
قوّادُ الكونِ بأسره،
وعاهرُ الأنظمةِ الشّمسيةِ كلّها..."

**(ترجمها هونيغ وبراون)**

هذه الفانتازيا المكتوبة عام 1915 تفيض لتصل إلى أكثر من مئتي بيت، ترافقها مقطوعتان باذختان طويلتان، على طريقة ويتمان، هما "أنشودة" و"أنشودة بحرية"، التي تقع في ثلاثين صفحة، وهي رائعة كامبوس، وواحدة من القصائد الكبرى في عصرنا. وباستثناء الأجزاء الأفضل من عملَيْ نيرودا "الإقامة في الأرض" و"النشيد الشّامل"، لا شيء كُتِب بعد حقبة ويتمان يمكن أن يُقارَن بقصيدة "أنشودة بحرية"، كاختراعٍ حيوي. وقصيدة "تحية إلى والت ويتمان"، بتأرجحها الرّفيع الذي يتجاوز ظاهرة د. ه. لورانس كردّة فعل ويتمانية، ("عاهر الأنظمة الشّمسية كلّها") تصل خاتمتها بمباركة ويتمان بوصفه "العاشق المخصيّ والمشبوب للملهمات التسع والنِعم التسع".

كتب فريدريكو غارثيا لوركا، ملقياً التحية على ويتمان، بعد مرور خمسة عشر عاماً، (في عام 1930، العام الذي نشر فيه هارت كرين "الجسر")، "أنشودة إلى والت ويتمان" في كتابه السّريالي "شاعر في نيويورك" الذي يبدو فقيراً

بالمقارنة مع ترانيم كامبوس. ولكنّ لوركا، على نقيض بيسوا، عرف ويتمان من خلال الترجمة فقط، وتخيّل "رجلاً عجوزاً ودوداً" بـ"لحيتكَ التي تعشّشُ فيها الفراشات." وكان بيسوا-كامبوس، المتعمّق في شعر ويتمان، والمشتعل بناره، يحاربُ من أجل حياته الشّعرية، إمّا باستخدام الاستراتيجية البورخسية (قبل مجيء بورخس) أو بأن يصبح والت ويتمان، مثلما أضحى بيير مينارد لبورخس، سرفانتس آخر، يريد أن ينتزع حقوقَ تأليفِ "دون كيخوته".

لقد فهم نيرودا، على الأقل في قصائده الويتمانية، أنّ شاعر "أوراق العشب" مراوغٌ، وخجولٌ، ودفاعيٌ، واستعاريٌ لا محالة. وكما أشار فرانك مينشاكا، "لا بدّ أن نيرودا قد فهم تقريباً أنّ الذّات التي تزعمُ بأنها موجودة بحرّية في كلّ مكان في شعر ويتمان، لا يمكن العثور عليها في أيّ مكان". وربّما كان الموتُ جزءاً من عبارة "في أيّ مكان" لدى كلّ من ويتمان ونيرودا، لكنّه يتجلّى كأحد المواضيع في شعر نيرودا، حيث ويتمان، مضمّدُ الجراح، يتخايلُ دائماً في الأفق. إنّ ديوان "الإقامة في الأرض"، وهو ذروة بواكير نيرودا الشعرية، يصوّرُ نيرودا في مواجهة العتمة على طريقة ويتمان الرثائي، الذي يواجه ذاتَه بوصفها جزءاً من شطحٍ بحري. ويشير نيرودا إلى "أنّه الشّعرُ، ولا مَخرج"، ويصرّ على أنه لم يخرج من اليأس إلاّ من خلال نشاطاته، باسم الجانب الجمهوري، المحكوم بالقدر، في الحرب الأهلية الإسبانية. يصف ليو سبيتزر، وهو من بين حفنة قليلة من النقّاد الحداثيين ممن لهم أهمية حقاً، "الإقامة في الأرض" كـ"تعدادٍ فوضوي"، وهذا يمثّل ويتمان، الأكثر عتمةً، وقد فقد السّيطرة، العملية الويتمانية الإبداعية، التي اختُزلت إلى ما يسمّيه سبيتزر "نشاطات متداعية"، أو تأرجح ويتمان مع محيط الحياة.

في ما يتعلّق بلعبة الأسماء البديلة لدى بيسوا، فإنّ قصائد "الإقامة في الأرض" مكتوبة بواسطة عنصر كيرو، المحبوس داخل كامبوس، وهو ويتماني وقع في فخّ ذاتهِ. وتم التقاط هذا، على نحو أفضل، في نهاية الخاتمة المسمّاة "المشي هنا وهناك"، وبترجمة رفيعة أنجزها و.س. ميروين:

"لهذا السّبب يحترقُ الاثنانُ كالزّيت
على منظرِ وصولي، حاملاً تقاطيعَ السّجن،
يعوي، أثناء عبورِه، مثل دولابٍ جريحٍ،
ويمشي، مثل دمٍ حارّ، باتجاه هبوطِ اللّيل.
ثمّ يجرفني باتجاه زوايا معيّنة، ومنازل رطبة،
إلى المشافي، حيث العظامُ تبرزُ من النّوافذ،
إلى سفن الإسكافيين حيث تفوحُ رائحة الخلّ،
إلى الشّوارعِ الرهيبةِ كالصّدوع.
ثمة عصافير لها لون الكبريت، وأمعاء فظيعة،
تتدلّى من أبواب البيوت التي أكره،
ثمّة أسنان منسيّة في ركوة قهوة،
ومرايا ينبغي أن تنتحبَ، خجلاً ورعباً،
ومظلاّت في كلّ مكان، وسموم، وروايات،
أتقدّمُ، مع الهدوء، مع العيونِ، مع الأحذية،
مع الغضب، مع النسيان.
أعبرُ مكاتبَ ومتاجرَ تكتظّ بأدوات التجبيرِ،
وباحات معلّقة بملابس معلّقة على حبلٍ:
ملابس داخلية، ومناشف، وقمصان، تذرفُ
دموعاً بطيئةً قذرةً".

إنّ ديوان "النشيد الشامل" في أبهى لحظاتـه هـو الترياق المطلـق ضـدّ هـذه النسخة الانتحارية من الويتمانية لـدى نـيرودا. وقـد وصـف روبرتـو غـونزاليس إيتشفيريا "النشيد الشامل" بأنّه "خيانة شعرية"، في نبوءة كئيبـة للنـدب المرعـب الذي رافق موت نيرودا في الثالث والعشرين من أيلول/سبتمبر، عام 1973، بعد اثني عشر يوماً من المجزرة الـتي ابتـدأت باغتيـال صـديقه، الـرئيس سـلفادور أليندي، على يد العسكر في تشيلي. إنّ الخيانة موضوع ثانوي في شعر ويتمان، التي بالغ النقدُ كثيراً في التأكيد على مضامينها السياسية، في هذا الـزّمن الـرديء للنقد حيث يُسيّسُ كلّ شيء. لكـنّ الخيانـة، سـواء للجمهوريـة الإسـبانية، أو لتشيلي على يد العسكر، هي تحرير شعري لنيرودا، وإطـلاق سـراحه مـن ذاك الجانب المعتم الذي يتقاطعُ فيه مع ويتمان، من دون القدرة الويتمانيـة الخارقـة على إرسال شروق الشّمس، الآن ودائماً، من مكنون ذاته. إنّ الـدرسَ المطلـقَ لتأثير ويتمان- على بورخس، ونيرودا، وباز، وسواهم- يمكن أن يشـير إلى أنّ الأصالة وحدها، حادّة وفاجرة كأصالة بيسوا، يمكن أن تأمل الإحاطةَ بـه، مـن دون خطرٍ يحيقُ بالذّات أو الذّوات الشّعرية.

-22-

# بيكيت.. جويس
# بروست.. شكسبير

ينقلُ ريتشارد إلمان، في كتاب السّيرة الجامع "جيمس جويس"، وصفاً موجزاً مشوِّقاً للصّداقة التي تجمعُ جويس ببيكيت، الأول في سنّ الخمسين، والثاني في السادسة والعشرين:

"كان بيكيت مُدمناً الصّمت، وكذلك جويس. كانا ينخرطان في أحاديث، قِوامها غالباً لحظات صمت طويلة، يوجّهها الواحدُ إلى الآخر، وكلاهما مفعمٌ بالحزن: بيكيت، غالباً، تجاه العالم، وجويس، غالباً، تجاه ذاته. يجلس جويس بطريقته المعتادة، الساقان متصالبتان، إصبعُ قدمِ السّاق العليا تحت مشطِ السّاق السّفلى. وكان بيكيت، الطّويل والنحيل أيضاً، يسقطُ في الحركة نفسها. يسأل جويس فجأةً سؤالاً من قبيل "كيف يمكن لمثالي مثل هيوم أن يكتب تاريخاً؟"، ويجيب بيكيت: "تاريخُ التمثيل".

مصدر إلمان هو مقابلة مع بيكيت عام 1953، بعد مضيّ أكثر من عشرين سنة، لكنّ بيكيت كان يتمتّعُ بذاكرة صافية. توفّي جويس عام 1941، ولم يبلغ بعد الستّين، وتوفّي بيكيت عام 1989، في سنّ الثالثة والثمانين. كان بيكيت يحبّ جويس كأب ثانٍ، وبدأ كتلميذ كلّي للمعلّم. من بين جميع كتب بيكيت، أحبّ بوجه خاص "مورفي" روايته الأولى، التي كتِبت عام 1935، ولم تصدر حتى عام 1938، لكنّ الكتاب جويسي مثل كلّ رواية لأنتوني بيرجيس، وتربطها بالتأكيد علاقة واهية ببيكيت الناضج، في ثلاثية "موللي، ومالون يموت، واللاّمسمّى"، أو في "كيف حالها"، أو في مسرحياته الكبرى "بانتظار غودو" و"نهاية اللّعبة" و"شريطُ كراب الأخير". أختار "مورفي" كنقطة انطلاق للمناقشة، بسبب المتعة التي تمنحها لي دائماً، من جهة، والرّغبة في تحليل بيكيت في أكثر

لحظاته جويسيةً من جهة أخرى. وقد أحبّ جويس نفسه "مورفي" لدرجة استظهار وصف بيكيت للتخلّص الأخير من رماد مورفي:

"بعد ساعات قليلة، أخرج كوبر علبةَ الرّماد من جيبه، حيث كان قد وضعها منذ بداية المساء، من أجل أمان أكبر، ورماها غاضباً باتجاه رجل كان قد تسبّب له بإزعاج كبير. ارتدّت، ثم اندفعت، باتجاه الحائط نحو الأرض، ثم أصبحت عُرضةً للكثير من الرّفس والدّعس والرّكل واللّطم والنطح، بل التعرّف إلى شِفرة الجنتلمان. ومع حلول وقت الإغلاق، كان جسدُ مورفي وعقلُه وروحُه قد انسفحت فوق أرضية الصّالون، وقبل أن يومض ربيعٌ نهاريٌ آخر، كانت الأرض قد كُنستْ بالرّمل والبيرة وأعقاب السّجائر، والزّجاج، وأعواد الكبريت، والبصاق، والقيء".

هذا الترويع المحبّب، من خلال ذكر "الجسد، والعقل، والرّوح"، يذكّرنا بوصية مورفي، التي كانت قد قُرِأت قبل ستّ صفحات:

"أمّا بخصوص التخلّص من الجسد والعقل والرّوح، فأرغبُ أن تُحرَق، وتوضع في كيس ورقيّ، وتُحضر إلى مسرح آبي، في لر. آبي ستريت، دبلن، من دون التوقّف عند ما دعاه اللّورد العظيم والجليل تشسترفيلد المنزل الضّروري، حيث قضوا أسعد لحظات حياتهم، على اليمين، كأنّ المرء يتوجّهُ إلى القاع، ثم أرغبُ أن توُضَع السلسلة فوقها، إذا كان ممكناً، خلال أداء القطعة، وتنفيذ ذلك من دون مراسم أو حِداد".

إنّ ما يمكن أن نسمّيها المعنويات العالية السّلبية لمورفي هي، لحسن الحظ، مستمرّة. ويكمن جمال الكتاب في حيوية لغته، وهي نسخة صموئيل بيكيت من "مخاض الحبّ الضائع". إنها ليست بيكيتيةً جداً، لأنها، من جهة، جويسية بشكل فاقع، ومن جهة أخرى هي عمل بيكيت الرئيسي الوحيد الذي يمثّل جزءاً من تاريخ تمثيل الشّخصية، أي الرّواية كما كتبها ديكنز وفلوبير، وجويس في البدايات، وليس شكل "التشريح" الأكثر إشكاليةً (كما أحبّ نورثروب فراي أن يطلق عليه) لرابيليس، وسرفانتس، وستيرن. وتتحلّى "مورفي" بسردية مستمرّة،

على نحو مفاجئ، وحين تكون الشّخصيتان المفضّلتان لديّ، الفيثاغوريّان، من دبلن، نيري ووايلي، قريبتين، وأحياناً برفقة "المؤخّرة الدافئة، الطرية كالزبدة، للآنسة كونيهان" يعطيهما بيكيت الفرصة للانخراط في أحاديث طريفة وحيوية جدّاً، لن يسمح لنا أو لنفسه بتكرارها ثانيةً:

"اجلسا، أنتما الإثنان، هناك، أمامي" قال نيري، "ولا تدعا اليأس ينل منكما. تذكّرا، لا يوجد مثلّث، مهما كان منفرجاً، إلاّ يلامس رؤوسَه البائسةَ محيطُ دائرةٍ ما. تذكّرا أيضاً أنّ أحد اللّصوص نجا".

"وخطوطنا المتوسّطة المستقيمة" قال وايلي، "ومهما يكن اسمها بحقّ الجحيم، تلتقي في مورفي".

"خارجنا"، قال نيري. "خارجنا".

"في الضوء الخارجي،" قالت الآنسة كونيهان.

الآن جاء دور وايلي، لكنّه لم يستطع أن يجد شيئاً. وما إن أدرك ذلك، أي عدم عثوره على شيء في الوقت المناسب يمتدح به نفسه، بدا كأنّه لا يبحث عن أيّ شيء، لا، بل كأنه ينتظر أن يأتي دوره. أخيراً قال نيري، من دون شفقة:

"أنتَ لتلعبَ، إبرة."

"وهل السيدة خارج الكلمة الأخيرة!" صرخ وايلي. "وضع السّيدة في مأزق العثور على أخرى! ريري نيللي!"

"لا توجد مشكلة،" قالت الآنسة كونيهان.

الآن إنه دورُ أيّ أحد.

"حسن"، قال نيري. "ما كنتُ أخطّطُ له، في الحقيقة، ما أردتُ اقتراحه، هو هذا. دعوا حديثَنا الآن، من دون سابقة، في الحقيقة أو الأدب، كلّ منّا يتحدّثُ بأفضل ما يستطيع، الحقيقة بأفضل ما لديه من معرفة. هذا ما كنتُ أقصدُهُ، حين قلتُ أنت تأخذ النبرة، إذا لم أقل المصطلح، من فمي. لقد حان الوقت لنفترق نحن الثلاثة".

نيري أعطى النصف الأول فقط، النصف المتفائل، من جملة بيكيت المفضّلة من القدّيس أوغسطين، التي سوف تصبح محور الحكاية في "في انتظار غودو": "لا تجعل اليأس ينل منكم- أحدُ اللّصوص نجا؛ لا تسلّموا، -وأحدُهم هلك". قال بيكيت مرّة: "أنا مهتمّ بشكل الأفكار، حتى وإن كنتُ لا أؤمنُ بها ... تلك الجملة لها شكل رائع. إنّ الشّكل هو الذي يهمّ". شكلُ المسامحةِ الإلهيةِ تضاديٌّ واعتباطيٌّ في المسيحية البروتستانتية، التي تنظر إلى الوراء، إلى القدّيس أوغسطين، وبيكيت، هذا الملحد الصّارم، كان بروتستانتياً أيرلندياً في تربيته. ورواية "مورفي"، الملحدة بمتعة، هي من أكثر الأعمال الكوميدية التي كتبها بيكيت صفاءً. نغماتهُا التوافقيةُ الأكثر قتامةً، تطغى، بيد أن حيويةً خفيّة تظلّ تسندها على الحوافّ. ونجد حضور جويس ملطّفاً في الكتاب من خلال التأثر الرّوائي الوحيد الذي ترك بصمتَه على بيكيت: بروست المختلف جداً، والذي نشر عنه جويس كتاباً موجزاً مشوّقاً عام 1931. ويبلغ الكتابُ ذروتَه في رؤيا تلخّص بروست، يمكن فقط لتلميذ جويس أن يكتبها:

"بالنسبة إلى بروست، فإن خاصّية اللّغة هي أكثر أهميةً من أيّ نظامٍ أخلاقي أو جمالي. والحقّ أنه لم يتعمّد البتّة الفصلَ بين الشّكل والمحتوى. إذ إنّ أحدهما تحجيرٌ للآخر، وبوحٌ عن عالم منفصل. العالمُ البروستي يُعبّر عنه استعارياً لأن الفنّان يُدركُه استعارياً: التعبيرُ المقارن، وغير المباشر، لإدراكٍ مقارن وغير مباشر".

لو استبدلنا "جويس" أو "بيكيت" بـ"بروست" في هذا المقطع لكان مقنعاً على الأقلّ. في الصفحات الأولى من كتابه "بروست" يتحدّث بيكيت عن "إرادتنا الأنيقة للحياة،" وينضمّ إلى بروست في مقاومة شوبنهورية لهذه الإرادة. وإيمانُه ككاتب ينبثق من الدراسة المفردة في جملتين صافيتين صقيلتين تشكّلان جسراً بين جويس وبروست:

"إنّ البحثَ الخصبَ الوحيدَ لا بدّ أن يكون حفرياً، انغماسياً، وتقلّص للرّوح، أو هبوطاً. الفنّانُ نشيطٌ بطبعه، لكنه، سلبياً، ينكمشُ، بعيداً عن عدمية الظّواهر الخارجية الظّرفية، مسحوباً إلى قلبِ الدوّامة".

هذا الهبوطُ إلى هاوية الذّات هو الفنّ الذي يعتمدُهُ بيكيت في الثلاثية، وليس في "صحوة" أو "بحث". وإذا وضعنا الحبّ جانباً، نجد أنّ جويس سَحَرَ بيكت بسبب الإتقان الخارق الذي يكشفُ عنه باستمرار. ولم يختر بيكيت، في أية لحظة، أن يرى جويس غارقاً في "المادّة الشّعرية" التي تجسّدت في "عوليس" و"صحوة". وعلى سبيل المقارنة، يُقدّم بروست، بحسب بيكيت، كأبّ أدبي تضادّي، يملكُ الشجاعة لأن يكون ضحيةً وسجيناً لمادّته، وأن يقبلها بقلق رومانسي. إنّ اسم جويس لم يُذكر البتة في دراسة بيكيت المفردة، لكنه يتجلّى كفنّان كلاسيكي، مقارنةً مع بروست الرومنطيقي، وبكيت الذي سوف يكتبُ مثلما عاشوا في الزّمن، على نقيض جويس:

"الكاتبُ الكلاسيكي يفرضُ سطوةً وهيمنةً. إنه يُخرِجُ نفسَه، على نحو سطحي، من الزّمن، لكي يمنح طمأنينةً لسيرته التّاريخية، وسببيةً لتطوّرِهِ. يصعبُ جداً تتبع التسلسل الزّمني لسرد بروست، فالأحداث، التي يصفها، متقطّعة، وشخصياتُه ومواضيعُه، رغم أنها تطيعُ ضرورةً داخلية مجنونة، تتقدّمُ وتتطوّرُ باحتقارٍ دوستويفسكيّ لسخافة التسلسل العقلاني".

هذا الوصف أقرب إلى رواية "مورفي" منه إلى "بحث"، وهو للتوّ دفاعٌ عن الثلاثية. "كلما عرف جويس أكثر، استطاع أكثر"، والطريقة البديلة هي "العمل بكثير من الجهل والعُقم". تلك الكلمات يجب أن تؤخذ كاستعارات دالّة على حالات مزمنة من الوعي، خرجت من رحمها مسرحية "في انتظار غودو"، والثلاثية، وعمله الساحر "نهاية اللعبة"، ثمّ نصّه الحقيقي المروّع "كيف حالها". لكنني أشكّ أن تكون هذه الحالات درجات من الوعي- أو وعي الوعي، كما هو الحال-، السمة الرمزية، ما بعد ديكارتية، التي طرحها هيوكينر الذي يعتبر بيكيت، جوهرياً، آخر "الحداثيين الرّفيعين"، وبمثابة الخاتمة الملحمية، الهزلية، لباوند، وإليوت وجويس، (وويندهام لويس)، وبالتالي شاهداً أخيراً على دمار الغرب، بواسطة عصر التنوير.

إنّ إحساس بيكيت بمأزقنا هو إدراكٌ ما بعد بروتستانتي، ينبثق من فلسفة شوبنهور وليس ديكارت. والوعي الذاتي عنصر واحدٌ فقط في رؤيا بيكيت لدوّامتنا، ولكن بوصفه ثمرة أخرى لإرداتنا المسعورة للحياة. حتىّ شوبنهور، الممسوس بالدّافع الكامن وراء مبدأ اللّذة، هو مجرّد قادم متأخّر في تجسيده، كما كان فرويد، من بعده. وسادةُ إرادة الحياة يؤلفون قائمة تضمّ فولستاف وماكبث، أو لنقل فولستاف كسيّد، وماكبث كضحية. أما هاملت، الذي سَكَن، بالضرورة، عقلَ بيكيت، رغم أنه يجاهر بانبهاره براسين، فهو سيّدٌ وضحيةٌ، في آن واحد، ولذلك نراه يتغلغل في دراما بيكيت، المنتمية بقوّة إلى التقليد، (نهاية اللعبة). وهاملت بيكيت يتبع النموذج الفرنسي، حيث الوعي المفرط ينفي الفعل، وهذا يضعه على مسافة من هاملت شكسبير. وقد رأى إليوت، الذي كان يتمنّى أن يفضّل النموذج الفرنسي، أنّ "هاملت لافورغ مراهقٌ، أما هاملت شكسبير فلا، إذ ليس لديه ذاك الشّرح، وتلك الأعذار". وتشبه شخصية "هام" لبيكيت، شخصية هاملت لافورغ، من حيث إنه مراهق تصدّع أمام إلهٍ محطّم أو خالق الكون المادّي. لكن الوعي الذاتي ليس عبء "هام"، بل إرادة الحياة، في شكلها المتفسّخ الرهيب، التي تستمرّ لديه، وهذا هاجس أو روحٌ حارسة، تشغل بيكيت دائماً. إذا كنتَ فنّاناً، فإنك تعاني من ندائك الإفراط في إرادة الحياة، والتشوّق إلى سلب الاعتراف، بدئياً وحتمياً، من الخلود. ويبدو بيكيت إنساناً متواضعاً وطيباً، مثل أيّ كاتبٍ قويّ آخر، بل يفوق الجميع بكثير: حنونٌ بلا حدود، ولطيف إلى ما لا نهاية، وإن كان متقوقعاً جدّاً على نفسه. لكنه، ككاتب، عانى على غرار جميع الكتّاب، وكلّما كان الكاتب أقوى كانت معاناته أكبر. وبيكيت كان كاتباً قوياً جدّاً، أكثر من بورخس أو بينشون، آخر مؤلّف في التقليد، ومنزلته محفوظة (حتى تاريخه).

وبعد أن انتقل بيكيت إلى الكتابة أوّلاً بالفرنسية ثم إلى ترجمة نفسه إلى الإنكليزية، بات متحرّراً من جويس، أسلوبياً، ولم يعد منشغلاً برؤيا بروست. رغم تحدّرهما المشترك من سلف واحد، هو شوبنهور. لا أحد يواجه "نهاية اللعبة" أو "كما تحبّها" يمكن أنْ يجدَ أنّ بيكيت تنقصه الغرابة، المتجسّدة في

أصالة محسوسة. إنّه يرخي بظلّه، ثقيلاً، على بينتر وستوبارد، ونثره السردي يبدو كأنه وصل نهايةً ما، إذ لا أحد يمكن أن يطوّر ذاك النمط أو يضيف إليه شيئاً. وقد تكون "نهاية اللعبة" هي بحقّ نهاية لعبة الفترة الأخيرة الكبرى من التقليد الغربي، بينما نجد أنفسنا ننتظر غودو، الذي يتضح أنه خالق الكون، للعصر الثيوقراطي الجديد، الذي هو ليس موضع ترحيب، لا من قِبل بيكيت ولا من قِبلنا. ماذا يمكن للسَحَرة المزدهرين، الممثّلين للدراسات الثقافية، أن يفعلوا تجاه "نهاية اللعبة" أو "كما تحبّها"، سوى أن يشيروا، ربّما، إليهما، إلى جانب "بحث" و"صحوة" وكافكا، كذروة للأيام الرديئة، والجنان المفقودة للجماليين؟ إنّ بيكيت، مثل جويس، يفترض قارئاً يعرف دانتي وشكسبير، وفلوبير وييتس، وجميع أؤلئك الموتى العظماء، الأحياء دائماً، بحسب مديح كولريدج لشكسبير. للمسرح تقاليدُه الخاصّة، واستمراريتُه الخاصّة، وبيكيت في المسرحيات الدرامية، سوف يستمرّ استمرارَ شكسبير وراسين وإبسن، كعروض مسرحية أكثر منها كنصوص للقراءة. وبيكيت في السّرديات النثرية يواجه الأفول الذي واجه سَلَفيه، جويس وبروست، بما أنّ المتدينين الجدد سوف يفرضون بالقوّة "اللاّتقليد"، المتعدّد ثقافياً، شبه الأدبي. أية فرصة تملكُها "مالون يموت" و"كما تحبّها" أمام عمل أليس ووكر "منتصف الظهيرة" أو غيره من القراءات الصحيحة، المفروضة مسبّقاً. أنا، كناقدٍ رثائيٍ، واقعيٌ وقدريٌ بما فيه الكفاية لكي أجد بقاء بيكيت في التقليد محصوراً بمسرحية "في انتظار غودو" و"نهاية اللعبة" و"شريط كراب الأخير"، وسوف أهملُ بحزن، بيكيت، في أعماله المتأخّرة، غير الدرامية، في ما سيأتي.

رغم أن أبطال بيكيت يكشفون عن تنوّع مدهش، فهم يتقاطعون جميعهم تقريباً في سِمة مشتركة: التكرار، لأنه محكوم عليهم أن يسردوا القصّة، ويتمثّلوها، مراراً وتكراراً. إنّهم يكرّرون نمط اليهودي المتسكّع، والبحّار العتيق لكولريدج، والهولندي الطائر لفاغنر، والصيّاد غراكوس لكافكا. إنّ الجنس الأدبي لبيكيت هو مزيج من التراجيديا والكوميديا، وهي التسمية العلنية لمسرحية "في انتظار غودو"، ومهما تكن العاطفة قاتمة فإنّ النّمط ليس مأساوياً،

باستثناء "نهاية اللعبة". إنّ العاطفة في مسرحية "في انتظار غودو"، إذا مُثّلت وعُرضت جيداً، ليست مرحة، صاخبة، لكنني أتشوّقُ دائماً لرؤيتها ثانيةً، بينما عليّ أن أجعل نفسي قاسياً لكي أواجه عرضاً، ولو جيداً، لمسرحية "نهاية اللعبة"، وهو عملٌ أعظم، لكنه أقسى. إنّ شخصية "هام"، التي هي بمثابة هاملت الغاضب في "نهاية اللعبة"، نرجسية كاملة تقريباً، ومن الصّعب مضاهاة قدرات بيكيت على التجسيد في المسرحية. أما الشعبية الدائمة التي تتمتّع بها "في انتظار غودو" فترتبط بالتوق الذي يلفّ المهرّجين فيها، غوغو وديدي. لكن الدراما، رغم أنها أكثر لطفاً من "نهاية اللعبة" وأقلّ قياميةً، مشرقة في النهاية، وتشبه مسرحيات إبسن الأخيرة في دلالاتها. ونحن ننتظر غودو، كأننا ننتظرُ حين نصحو أمواتاً.

إنّ مسرحية "نهاية اللعبة" تتحرّك بعيداً عن النسق الشكسبيري، وتصهر عناصر من "لير" و"العاصفة" و"ريتشادر الثالث" و"ماكبث" وصولاً إلى هاملت. أما مسرحية "في انتظار غودو" فتأخذ، كما يتفق جميع النقّاد، نمطَها من المسرح الإيمائي، والسيرك، والمسرح الهزلي، والغرفة الموسيقية، وكوميديا الفيلم الصامت، وتلك الأنماط الكوميدية في القرون الوسطى. وتبدو "غودو" ماضويةً، بقدر ما تبدو "نهاية اللعبة" استشرافية: العصر الثيوقراطي الأقدم يلتقي العصر الجديد الذي يندفع باستمرار نحونا. ومرةً أخرى، وكما يتفق جميع النقاد، فإنّ مسرحية "غودو" مسكونة بالإنجيل البروتستانتي: قابيل ويسوع يحلّقان بالقرب منّا، لكنّ غودو ليس الله، إلا إذا كان بوزو المرعب إلهاً. واسمه اعتباطي، لا معنى له، بغضّ النظر عن مصدره، سواء في بلزاك (الذي كان يمقته بيكيت) أو في حياة بيكيت نفسها. أما بالنسبة إلى المسيحية، ومسرحية "في انتظار غودو" فإنّ بيكيت حاسم بشكل لا يرحم: "المسيحية هي ميثولوجيا، أعرفُها جيداً، ولذلك أستخدمها، ولكن ليس في هذه الحالة!" ومن الجدير دائماً بالذكر أنّ بيكيت يبزّ جويس كراهيةً للمسيحية، ولأيرلندا. ولقد اختار كلاهما اللااعتقادَ وباريس، وتفسيرُ بيكيت لماذا أنجبت أيرلندا كلّ هؤلاء الكتّاب الحداثيين الكبار يذهب إلى أنّ البلاد انتُهِكت على يد البريطانيين والكهنة، وكان لا بدّ لها أن

تغنيّ. والخلاصُ، هو بالكاد خيارٌ لبيكيت، وغير متوافر أيضاً لفلاديمير وإستراغون، في هذه المسرحية البعيدة عن الأوغسطينية، رغم أنها بمثابة حكاية رمزية عن لصّين فحسب.

كان بيكيت يخشى أن تصبح "في انتظار غودو"، يوماً ما، مجرّد نصّ مرحلة. وما زلتُ أتذكّرُ أوّل عرض حضرته لها، في مدينة نيويورك عام 1956، حيث الممثّل بيرت لاهر، في دور إستراغون، و إ. ج. مارشال، في دور فلاديمير، وبرفقتهما كيرت كازنار في دور بوزو وألفين إيبستين في دور لاكي. آنذاك أحجم بيكيت عن حضور العرض، وانتقده بالقول إنّه "عرض خاطئ ومبتذل بشكل مرعب". وفي إعادة قراءة للمسرحية عام 1993، اكتشفتُ أنّ بعضاً من عناصرها له طعم المرحلة، ولكن ربما كان السّبب وراء ذلك أنّ العالم قبل أربعين عاماً، على الجانب الآخر من الستّينات، يبدو الآن بعيداً بُعد قرنٍ داخل هاوية الزّمن. وما أصابني بالقشعريرة، عندئذ، يجعلني أشعر بحنين جارف إليه الآن، وهذا بالتأكيد لا ينطبق على "نهاية اللعبة". إنّ "هام" هو ملكُ شطرنج، على حافة السّقوط دائماً، ولاعبٌ رديء، مع أنه من غير الواضح من هو خصمه، إن لم نكن نحن أنفسنا، الجمهور. إنّ إستراغون وفلاديمير، اللذين يلعبان لعبة انتظار فحسب، هما بحاجة إلى أن يظهرا كمسلّيين عظيمين، ويستمتعان باستجابة كبيرة من الجمهور. على أنّ بيكيت لم يكن يريد بالتأكيد لشخصياته المتشرّدة أن تسحرنا، ولكن كان عليه أن يبتكرها، عندئذ، بطريقة مختلفة. لم يتمكّن بيرت لاهر من أن يلعب دور "هام"، الأقل سحراً بين النرجسيين، لكن لا أحد (كما آمل) يريد للاهر أن يلعب دور بوزو، سلف "هام".

كنتُ قد رأيتُ "في انتظار غودو" قبل أن أقرأها، وأتذكّر أنني صُدِمتُ حين سمعت لاهر يقتبس من شللي حين يبزغ القمر: "شاحبٌ من الإعياء ... من تسلّقِ السّماء، والنظر إلى أمثالنا". لم يكن بيكيت، مثل جويس، يشارك إليوت في كرهه لشللي، (واتضح أنّ إليوت لم يكن يشارك أيضاً). والشّذرة التي يخاطب فيها شللي القمر هي، عملياً، الاستهلال للفصل الثاني:

"هل أنت شاحبٌ من الإعياء،
من تسلّق السّماء، والنظر إلى الأرض،
متسكّعاً، بلا أصحاب،
بين النجوم التي شهدت مولداً مختلفاً-
تتبدّلُ أبداً، مثل عينٍ حزينة،
لا تجدُ موضوعاً يستحقّ وفاءها؟".

ربما كان شللي، المتشكّك الإنسانوي، رغم سمعته الأفلاطونية، يلعب لعبةً ساخرة هنا مع المطران بيركلي؛ لكنني لا أعتقد أن بيكيت قرأ هذا المقطع بتلك الطريقة، وهذا يفسّر لماذا يقتبسها إستراغون. بما أنّ الأشياء، بحدّ ذاتها، غير موجودة بالنسبة إلى بيركلي، بل هي قائمة في عقولنا فحسب، كما ندركها، فإنّ قمر شللي يحاكي الوعي الذاتي البيركلي، المتبدّل والحزين، لأنه لا يوجد موضوع إنساني يستحقّ أن يكون مرشّحاً لوفائه. "أمثالُنا" لا يستحقّون اهتمام القمر، وبالتالي نحن لم نحقّق وجوداً.

وكمتسكّع بلا أصحاب، يمثّل قمرُ شللي علامةَ قلق إستراغون من أن يتركه فلاديمير، وهو يعبّر عن ذلك بالتهديد بتركِ فلاديمير. والقلق مرتبط بهوس إستراغون الانتحاري، المتحالف مع مقارنته لنفسه بيسوع. يخبرنا كاتبُ سيرة بيكيت ديردر بير بأنّ إستراغون، في الأصل، كان اسمه "ليفي"، ونستطيع أن نتكهن بأن بكيت تخيّله، في البدء، على صورة أصدقائه اليهود- مثل مواطنه الجويسي بول ليون- الذين قتلهم الألمان. ثمة علاقة قوية، لكنها مقلقة دائماً، بين "انتظار" غودو، والانتظار القلق الذي كان جزءاً من عمل بيكيت البطولي الهادئ لمصلحة المقاومة الفرنسية. والموتُ هو العبء الصّريح في مسرحية (في انتظار غودو) ومحاكاته السّاخرة لتجنّب بيركلي مبدأ الواقع، ونهائية الموت، هي إحدى المزايا التي تحول دون وقوع المسرحية في أدب المرحلة.

بعد بداية الفصل الثاني، بوقت قليل، يعود شللي، حين يستخدمُ إستراغون رمزَ الأوراق الميتة عوضاً عن "الأصوات الميتة،" للدلالة على جميع خسائر بيكيت للأصدقاء والعشّاق. والهستيريا التي تنتاب بوزو، بعد ذلك، تزيدُ من وتيرة النواحِ على الفناء: "يُنجبون على بعد خطوة من القبر، يومضُ الضّوءُ للحظة، ثمّ الظلام من جديد". في وقت سابق، وفي ابتهال بوزو المدهش، يعاني المطران بيركلي من دحض ديالكتيكي: "في كلمة واحدة، الخسارة النهائية عن كلّ رأس منذ موتِ المطران بيركلي، في تسلسل النّغمة، وعلى بُعد إنش، وأربع أونسات عن كلّ رأس". حين نتحوّلُ بالموت إلى موضوع، نخسر الوجود، ونقلق سلفاً إن كنا سنواجهه أبداً. هكذا يخشى فلاديمير أن يكون حلماً اخترعه إستراغون، ويخشى أن يكون أحدٌ ما يحدّق فيه بينما يحدّق هو في إستراغون.

في لحظة كتلك، يحقّق بيكيت، كمسرحي، أثراً غنياً وغريباً، خارج كلّ مقاييس الأصالة الحقيقية. تسود الدراما الفلسفية، ويعود بيكيت صراحةً إلى كتاب كالديرون "الحياة حُلم" مثلما فعل في كتابه عن بروست. لكنّ العاطفة المتعلّقة بمشرّدي بيكيت أصيلة إلى درجة الشّذوذ، وتقف وراءها ظلال مهرّجي شكسبير، حيث الذروة مع فيستي، في مسرحية "الليلة الثانية عشرة". يشبه بيكيت، على نحو غريب، الدكتور جونسون، في مواقفه تجاه الفناء، وهذا يمكن أن يفسّر رغبته المبكرة في كتابة "رغبات إنسانية"، ما يعني أن يستحضر جونسون بشخصه الملائم، إلى المنصّة. ومثل جونسون، يربطُ بيكيت، على نحو ممسوس، التذوق المبكّر للموت، في العقل، بالاعتقاد بأنّ الحبّ يضيعُ باكراً، أو لا يأتي البتّة. هذا هو التأكيد في "شريط كراب الأخير"، المسرحية التي تُعتبر افتراض بيكيت، في سنّ الأربعين، لرؤياه الجمالية الخاصة، بوصفها مندمجة بشكل ساحر في ظلّ الموضوع الساقط على الأنا، إذا اقتبسنا فرويد في أكثر لحظاته مكراً في مقالته "الحِدادُ والكآبة". إذا كان النموذجان المطلقان لإستراغون وفلاديمير هما بيكيت وزوجته، سوزان، فإنّ رحلتهما الطويلة، التي استمرت شهراً، من باريس إلى جنوب فرنسا في تشرين الثاني/نوفمبر، عام

1942، أثناء فرارهما من الغستابو، يمكن اعتبارها "المادّة الشعرية" التي تشكّلت منها "في انتظار غودو". عميقة هي البوتقة التي تميّز مخيّلة بيكيت الدرامية، حتى أننا ما زلنا، بعد نصف قرن، نجدُ صعوبةً كبيرةً في هضم أية معلومات حول أصول هذه المسرحية. ويبقى نُبلها الجمالي مطلقاً، يربك أيّ جهد في ربط قلق بيكيت الحياتي بالقلق المتحقّق في فنّه الدرامي.

لا علاقة لشهرة بيكيت بسرديّاته النثرية (دعونا نسمّها هكذا)، فشهرته العالمية قامت، وما تزال، على مسرحياته، وبخاصة "في انتظار غودو". ورغم تميّز رواياته، فإنّ رائعته هي، من دون شكّ، "نهاية اللّعبة"، والمسرح هو المكان الذي حقّق فنّاً يخصّه تماماً تقريباً. إنّ مسرحية جويس "منفيون" هي تمرينٌ في الإبسنية، ومسرحية يكتُبها بروست ستكون كارثة، مثلما كانت مسرحيات هنري جيمس. ويمكن تلمُّس العلاقة الغريبة مع كافكا، التي لا يرحّب بها بيكيت، من خلال المسرحيات، لكنها مشروطة بالفهم الكافكوي لفكرة "ما لا يُهدم"، والتي، كما رأينا، لم يكن يشاركه فيها بيكيت. كان جويس أقرب إلى الهرمسي أو المانويّ (Manichaean)، أما بيكيت فلا. لم يكن يخلط بين نفسه والله أو شكسبير، رغم أنّ "هاملت" و"العاصفة" و"الملك لير" جميعها نُقّحت في "نهاية اللعبة"، وتربطها علاقة عظيمة بشكسبير مثلما هو حال "صحوة فينيغانز".

من الصعب العثور على من يضاهي بيكيت بين أفضل المسرحيين في عصرنا الفوضوي: بريخت، وبيرانديللو، وغارثيا لوركا، وشو. فهؤلاء جميعهم لم يكتبوا ما يضاهي "نهاية اللعبة"، ولكي تعثر على مسرحية تتمتّع بقوّتها المتموّجة عليكَ العودة إلى إبسن. إنّ مؤلّف "مورفي" ما يزال يحلّق حولنا، بينما ننتظر، نحن غودو أن يأتي، لكنه يختفي حين ندخل مصيدة الفئران التي نصبها "هام"، وهي نسخته من مصيدة هاملت، التي قرأت هي أيضاً قراءة تنقيحية، مسرحية "جريمة غونزاغو". لا أستطيع العثور على أي عمل أدبي في القرن العشرين، كتبه صاحبه في أواخر عام 1956، يقترب في أصالته العالية من "نهاية اللعبة"، ولم يأت نصّ يستطيع أن يتحدّى تلك الأصالة. قد يكون بيكيت قد أقسم كاذباً بأنّ "التفوّق" لم يعد ممكناً بعد جويس وبروست، لكن "نهاية اللّعبة" حققت ذلك

التفوّق. مع بلوغ بيكيت سنّ الخمسين، عام 1956، كانت أمامه خمس سنوات، غير عادية، من الإبداع، بدأها بعمله "نهاية اللعبة" واستمرّت مع "شريط كراب الأخير" و"كيف حالها"، والتي وضعت معايير جديدة لم يلمسها هو نفسه البتة.

أول عمل درامي في حوزتنا لبيكيت يتألّف من مشهد واحد، هو الذي تبقّى من مشروع مسرحية لم تكتمل، ويتحدّث عن علاقات الدكتور جونسون بالسيدة ثريل. يرقّم بيكيت عمله هذا بالفصل الأول، تحت عنوان "رغبات إنسانية"، وتجري أحداثه في منزل الدكتور جونسون، المملوء بالنسوة المتكبّرات، وبحالات الصّدقة: "السيدة ويليامز، السيدة ديسموليبنز، الآنسة كارميكيل، والقطة هودج، والدكتور ليفيت". وإذ تبدأ السّيداتُ بالشّجار، نشعر أننا قطعنا عشرين عاماً في مسيرة بيكيت ككاتب: ليفيت يدخل مخموراً، يترنّح على درج المنزل، والنسوة يسجّلن ردّة فعلهنّ:

"بين النسوة الثلاث، تبادلٌ للنظرات.

حركات تعبّر عن القرف. أفواهٌ تُفتَحُ وتُغلَق.

أخيراً يستأنفن مشاغلهنّ.

السيّدة (و): الكلمات تخوننا.

السيدة (د): الآن هنا يريدنا كاتب المسرحية أن نتكلّم من دون شكّ.

السيدة (و): لا بدّ أنه يريدنا أن نشرحَ سلوك ليفيت.

السيدة (د): إلى الجمهور.

السيدة (و): الجمهور الجاهل.

السيدة (د): إلى المعرض.

السيدة (و): إلى القاع.

السيدة (س): إلى الصناديق".

هذه مجرّد خطوة فقط عن "في انتظار غودو"، وخطوة أخرى إضافية عن "نهاية اللعبة". وموقف بيكيت، منذ البداية، هو نقل النظر من الممثّلين إلى الجمهور، وليس العكس. في "نهاية اللعبة" نحن أمام حالة راديكالية من الاستبطان، فالمسرحية برمّتها مسرحية داخل مسرحية، إذ لا يوجد مستمعون على الخشبة، ونجد أنفسنا داخل عقل "هام"، النرجسي، الغرائبي، كأنه هاملت في القطبة الأخيرة، وبروسبيرو بعد غرق كتابه، ويمكن أن يكون أيضاً لير في جنونه ما قبل الأخير. ومثل جويس من قبله، يتنطّح بيكيت لشكسبير، ولكن ليس على طريقة جويس أبداً. على أنّ الإحالات العلنية إلى شكسبير في "نهاية اللّعبة" قليلة جدّاً. يعيد بيكيت التفكير في الأزمات التي تصوّرها المسرحيات الثلاث. كلوف هو كاليبان، وآرييل في علاقته ببروسبيرو؛ هوريشيو وحفّار القبور متلبّسان في حوارٍ مع هاملت؛ المهرّج وغلوسيستر مصعوقان بمرأى لير. وثمة حزمة من التحوّلاتٍ؛ غلوسيستر/كلوف ليس أعمى؛ لير/هام أعمى. هام/لير يطلب الحبّ من كلوف/المهرج؛ وبمزاج مهرّج لير، يحبّ لير وكأنه ابن لير الوحيد. هاملت في النهاية بدا حيادياً، وماورائياً؛ "هام"، شيطانيٌ دائماً، لكنه ليس خطِراً تماماً مثل هاملت. كلوف هو هوريشيو، منقوصاً من الحب، ولكنه، مثل هوريشيو، يمثّل الجمهور في علاقته بهاملت/هام. بروسبيرو يمارس فعل المغفرة النادر، و"هام" انتقاميٌ، فظّ، تجاه الحياة برمّتها. كلوف، في لحظات سخطه، أقرب إلى كاليبان منه إلى آرييل، لكنه لا يستطيع المغادرة، لأنه لا يوجد مكان يذهب إليه.

يعزل بيكيت، وباختزال مرعب، كلّ سياق عن شكسبير، ويكثّفُ الأبطال الشكسبيريين الثلاثة الأقوياء في ممثّل واحد. وكما لاحظ النقّاد جميعاً، فإنّ "نهاية اللعبة" هي، عن سابق قصد، أكثر دراميةً من مسرحية "في انتظار غودو". "هام" مسرحيٌ وممثّلٌ يقدّم عرضاً، بينما ينظّمُ مباراةً (مثل لعبة شطرنج) مع الجمهور، ليتّضح أنّ العرض نفسه هو المباراة. لكنّ الممثل مكروه؛ ومسرحية "نهاية اللعبة" تتخطّى كلّ مؤثّرات اللاإنتماء. إذ لا يوجد أمامنا متسكّعون-مهرّجون حزانى: هام مثل بوزو، لكن موهبته أكثر ابتكاراً، ويفسدها بإبداعات

زائفة. كلوف يفتقر إلى القدرة على التعاطف، وناغ ونيل يبدوان من بقايا أبوين يليقان حقاً بهام. لدى قراءتي للمسرحية، أو مشاهدتها كعرض، كنتُ دائماً أنبهر بأنّ شخصيات قاسية، مضادّة للشفقة، تستطيع الاستحواذ عليّ وتترك أثراً يوازي تلك القوة الكاريزمية لدى هاملت، وبروسبيرو، ولير، وشيئاً أكثر قد يعوّض عن العاطفة الموجودة لدى هوريشيو، وكاليبان، والمهرّج، وغلوسيستر. إنّ التحدّي الذي تمثّله "نهاية اللعبة" في التقليد يتمثّل بأنها تأتي مع نهاية زمن التقليد: إنّها لحظتنا عن وقفة الأدب الأخيرة، إذا كان الأدبُ يعني شكسبير ودانتي وراسين، وبروست وجويس. إنّ بيكيت، الذي لم يكترث ربّما لهذا، (مع أنني أشكّ في ذلك)، هو نبيّ الصّمت، قبل العودة الفيكوية، بقليل فقط. كأنه يتنبّأ تقريباً بالزّمن الذي لن يكون فيه لدانتي وبروست وجويس قرّاء متعمّقون، ولن يعود شكسبير وراسين إلى الخشبة. هذه حقّاً هي نهايةُ اللّعبة، والعديد ممن هم على قيد الحياة الآن ربّما يعيشون ليشهدوا عليها.

لو قُدّر لك أن تعرض مسرحية "هاملت"، كأنّ لاعب الشطرنج بيكيت هو الذي ألّفها، وهو الذي أخرجَها، لأمكنك أن تتصوّر مباراةً بين هاملت وكلوديوس، حيث نهاية اللّعبة في الفصل الخامس، وحيث تنظّفُ منصتّكَ من الجميع، إلاّ من هوريشيو، الفارس المهجور، وفورتينبراس، الملك الذي أُدخِلَ اللّعبة من خارج الرّقعة، بعد موتِ الملك. في "نهاية اللعبة"، لا يوجد نقيضٌ قوي لصاحب العين البيضاء، "هام"، فإمّا أن يلعب الشطرج مع نفسه ويخسر أو أنّ مباراته هي مع الجمهور، وفي هذه الحالة لا يوجد فائز. ثمة ممارسات حب شرسة، تجري خلف الكواليس، في "هاملت"، بين كلوديوس وغيرترود؛ ولا ندري ما إذا كان هذا ضرباً من السّفاح، ويظلّ قضية قابلة للنقاش، لأنّ شكسبير لا يوضّح بالضبط متى بدأ. أمّا رومانس ناغ ونيل فاختُزِل، على سبيل المقارنة، بشكل مبتذل، وربما لهذا هما في المسرحية، التي لا تحتاج إليهما، بكلّ ما للكلمة من معنى. وأظنّ أنّ بيكيت تمثّل مسرحية "ماكبث" بكلّ نباهة، فالصبي الصغير في الخارج، الذي يسبّب إزعاجاً لهام، هو فلينس المسرحية، هذا الجدّ لسلسلة من الملوك، الذين يمكن أن يحكموا، على ما يبدو، أطلالَ العالم المحطّم.

علاقة كلوف بهام ذكّرت بعض النقّاد بأنّ بيكيت، في شبابه، لعب دور هوريشيو المخلص، لهاملت جويس، النرجسي. لا أدري كيف أستثني ذلك من "نهاية اللعبة"، فإحدى نقاط قوّة المسرحية تتمثّل بفقرها الوعر الذي ساهم في كونيّتها، وشكسبير، بما في ذلك مسرحيتاه "ريتشارد الثاني" و"ريتشارد الثالث"، لا يبدو، كلّياً، بمعزل عن التأثّر بها. إنّ إحدى الطرق لاكتشاف القوّة التأويلية لمسرحية "نهاية اللعبة" هي أن ترى الاختلاف بين الإشراقات التي تغدقها، على عمل شكسبير، وفشلها في الإضاءة على "عوليس" أو "صحوة فينيغانز"، الملحمتين المشبعتين بشكسبير. والاختلاف شكلي في المقام الأول، فقد صاغ بيكيت مسرحَ قرننا المعادل لشكسبير. لم أستمتع كثيراً بمشاهدة "الملك لير" على المسرح وكذلك "نهاية اللعبة"، أو "هاملت" كما استمتعت بمشاهدة "في انتظار غودو"، في العرض الممسوس ببيكيت، لتوم ستوبارد، بعنوان "روزنكرانتز وغيلدينستيرن ميتان". سيكون الأمرُ أكثر غنىً تخييلياً، ويحمل روح بيكيت، لو أخرجنا "لير" مثل "غودو" و"هاملت" مثل "نهاية اللعبة" بل حتى "العاصفة" مثل "الشّريط الأخير لبروسبيرو".

ولكن مهما حاولنا أن نعتمد "نهاية اللّعبة" بوصفها نقداً للدراما الشكسبيرية، يبقى شكسبير كتاباً مقدّساً، و"نهاية اللعبة" مجرّد حاشية. إنّها تأويلٌ أنغلو-فرنسي، أيرلندي، لشكسبير، مع بعض التحليقات الفلسفية الساخرة: علم التحليل المسيحي، الذي شرحه جيداً كينر، اعتمده الشاب بيكيت، في دراسته المنفردة عن بروست. ولأنه موجود، هو نفسه، في "نهاية اللّعبة" يكتبُ بيكيت (لا ندري على أيّ مستوىً من الوعي الإرادي) دراما وعي "هام"، وهذا تحدّ لم يتصدّ له حتى إبسن، مع أنه يضيء وينطفئ مع الامبراطور جوليان في مسرحية "الإمبراطور وغاليلو".

بغضّ النظر عن الطّريقة التي تقرأ فيها "هاملت"، فالأمير يربككَ، مثلما يربك نفسَه. ولم تنجح أية مقاربة دوغمائية لهذا التجسيد الغربي الهائل للوعي. وقد جرّب شكسبير نفسه بشكل راديكالي مع هاملت، حتى أننا لا ندري كيف نعقد مصالحةً بين الأمير الصّبي في الفصل الأول، والعرفاني المصفّى، في الفصل

الخامس، حيث يبدو أكبر سناً بخمسة عشر عاماً، بعد مرور أقلّ من شهرٍ أو اثنين، على الأرجح. ويبدو أنّ بيكيت، مثل جويس، فقد الاهتمام بهاملت، بعد مشهد حفّار القبور، باستثناء كلمات هاملت الأخيرة: "البقية هي الصّمت". وكبطلٍ غربي (بطل-وغد) للوعي، فإن هاملت هو صورة صاحب الكاريزما. و"هام"، الذي يمثّل محاكاةً قويّة له، لا يكاد يمتلكُ تلك الخاصّية، وكل ما يحتفظ به من هاملت، بشكل مؤكّد، هو ديكور المسرحية، ومخرج المسرحية داخل المسرحية، مع أنّ هذا يمثّل جانباً مهمّاً لدى هاملت، بمعنى ذاك الجزء الذي يقنعنا بشكل فريد، ومن بين جميع شخصيات شكسبير، بأن أمير الدنمارك قد يكون هو مؤلّف المسرحية بأسرها.

مثلما يعلم الجميع، تدور مسرحيات شكسبير، في جانب كبير منها، حول اللّعب، على الأقل ابتداءً من "مخاض الحبّ الضائع"، وما جاء بعدها. "هذا وقتٌ طويلٌ بالنسبة إلى مسرحية،" يحتجّ بيرون، حين تخبرُهُ روزالين بأنه ينبغي له أن يقضي سنةً ويوماً بين المرضى والمحتضرين، إذا أراد أن يفوز بها. وتطغى الاستعارات المسرحية في تراجيديات الدّم المحلية العظيمة الأربع- "هاملت"، "عطيل"، "ماكبث"، و"الملك لير"- حتى كأنّ شكسبير نفسه يتراجع عما يعرفه توّاً، من أجل أن يستحضرَ قوّةَ الابتكار، التي تفيض عند ذُرى منجزه. إن دافع كتابة المسرحية، لدى شكسبير، وهاملت، وكلّ شخص آخر، يعبّر عنه "هام" على أفضل وجه بقوله: "ثمّ، ثرثرة، ثرثرة، كلمات، مثل طفلٍ وحيد يحوّل نفسَه إلى مجموعة أطفالٍ، اثنين، ثلاثة، لكي يكونوا معاً، ويهمسوا معاً في الظّلام".

صحيحٌ أن بيكيت يبدو، في البدء، أكثر اهتماماً بالأسلوب من شكسبير؛ إذ كان معجباً بمسرحيات وليام بتلر ييتس، القابلة للمسرحة، فضلاً عن أنّ مؤثراته الأسلوبية تلتقط بعضاً من تلميحات ييتس. لكنّ نظرة تأمّلية في "هاملت" تكشف أنّ الأسلوبية- سواء لدى راسين، أو إبسن في أعماله الأخيرة، أو ييتس أو بيكيت- لا تستطيعُ أن تتجاوزَ "هاملت"، المسرحية، لا الأمير الذي يستردّ الكثير من التلقائية في ذاته، ويُدفع إلى الأمام، في مهمّة سفارة الموت، باستخدام متزايد للأسلوبية، إلى أن يبدأ طقس السّيف والسّم، الذي يختتمُ العمل.

إنّ العنف البلاغي الذي يبديه "هام" يقف خلفه العنف البلاغي لهاملت، ومن الصعب الحكم بشأن أيّ منهما، وأيّهما كان أكثر أسلوبيةً. "هام" أيضاً مجنون، ولكن شمالاً-غرباً فقط، ويجيب بتميّز حادّ حين تهبّ الرّيح من الجنوب. ولا يمكن لأحد أن ينبهرَ بكآبة "هام"، مثلما انبهرت قرونٌ بكآبة هاملت، ولا أحد يحتاج أن يُضفي قيمةً أقلّ على ذكاء "هام"، الذي ورثه من هاملت. إنّ أفضل ملاحظة نقدية عن "نهاية اللّعبة"، صدرت عن هيو كينر، الذي يقرأها بوصفها كوميديا رواقية (لكنّني لا أفعل ذلك)، ويقترحُ أنّنا داخل جمجمةِ "هام" من البداية إلى النهاية.

"هام" مرتكبُ أخطاء، ولاعبُ شطرنج رديء، لكنّ قوّته الممسوسة، تمتلكُ عنصراً فكرياً، وهو شخصية ذات حيوية متمكّنة. إنه ليس مجرّد شخصية يلعبها ممثل، إذ إنه هو نفسه الممثّل، مقتفياً خطى هاملت، الذي يتهم نفسه بأنه ممثّل حتّى عندما يختار وجهةً أخرى. وقد لعب جويس، خلال الأعوام التي خدمه فيها بيكيت بكلّ وفاء، دائماً دور جويس، وهذا يعني أنه لعب دور "شيم" رجل القلم، وهاملت، وشكسبير وستيفن، والسّيد بلوم. ووفقاً لجميع التقارير، فإنّ بيكيت لا يعاني عقدة الممثّل الرّديء في داخله. وبيلكوا، ممثّله أو قناعه في القصص الأولى، هو أوبلوموف، وليس "هام". ولن نعرف أبداً ما إذا كان شكسبير قد وجد طريقَه إلى هاملت، (مع أنّ هذا يبدو محتملاً)، لكننا نعرف بشكل مؤكّد أنّ بيكيت أبقى نفسه خارج بطله الدرامي، الأكثر صقلاً، بالمقارنة مع كراب المتميّز، حيث يسقط الحاجز بين الممثل والمسرحي، وتترتّب على هذا نتائج فاعلة.

يبرزُ "هام"، بشكل واضح، بوصفه الرّجل المركزي لدراما القرن العشرين، مثلما تبرز هيدا غابلر بوصفها امرأةً مركزيةً في فترة الانعطافة نحو قرننا. وهذا مثير للقلق، ويجب أن يكون كذلك: لدينا إياغو أنثى، وملك مخلوع (نوعاً ما)، وخادم واحد لا يستطيع أن يجلس، كما أنه أعمى ولا يستطيعُ أن يقف، ويمتلك فقط، وفقاً لخطابه، أوهاماً عن تماهٍ مع أوديب ويسوع اللّذين رآهما ييتس نقيضين ضدّين، داخل الدائرة عينها. يرغب "هام" في أن يكون ديكتاتوراً قاسياً،

لكنّنا لا يمكن أن نكون متأكّدين أبداً، ونخشى أن تكون هذه مجرّد رغبة فوق خشبة المسرح، أو توهّم ممثل، وليست رغبة شرّيرة حقّاً. ورغم وضوحِ تجسيده، فإنّ "هام" قد يكون خارج النظام، القائم على المحاكاة، في تمثيل الشّخصية، وهذا يفرزُ أمامنا نظاماً أخلاقياً وسيكولوجياً، يحكم علينا ونخضعُ لتحليلاته. إنّ المحاكاة الشكسبيرية تسمح لهاملت بأن يلعبَ دورَ نفسه، وأن يكون ذاتَه في آن واحد؛ أما "هام" فربّما كان قادراً على لعبِ دور نفسه فقط.

بما أن هاملت يشكّل نسقاً، وننظر إليه كشاعر، فكيف نستثني "هام" من منظومة الفنّان الأدبي؟ هذا السؤال، الذي تابعه باقتدار سيدني هومان، يسبّب لي القلق، لأننا عشنا (مثلما عاش بيكيت) في عصر من "الفنانين" الهدّامين، في تكرار لشخصية "هام"، ولكن على نطاق واسع: هيتلر، موسوليني، ستالين. يدين "هام" بشيء لكل واحد من هؤلاء، ويدين أكثر لكتاب ألفرد جيري "أوبو روي". أما ما يدينُ به للأعمى ميلتون، ولشبه الأعمى، بورخس، فهذا غير واضح. يصرّ هومان، بشكل يثير الحفيظة، على مقاربة "هام" كمبدع، وأعتقد أنه على صواب، حتى عندما يدفع بالدلالة إلى درجة استحضار شكسبير: "إنّ نصيب هام، ونصيب كلّ كاتب مسرحي- والحالة بحذافيرها التي اشتكى منها شكسبير في سونيتّاته- أن يعبّر عن كلّ شيء، و"يعهّر" العواطفَ الداخليةَ أمام الجمهور". وهذا يفصل، من جديد، هام عن بيكيت، الذي يرفض أن يصبح ذاك المسرحي الشكسبيري. ولكن لمن المسرحية، على أية حال، هل هي لبيكيت أم لهام- أم، ولنطرح المسألة بكل قسوة، هل هي لبيكيت أم لشكسبير؟ لقد اقتبس بيكيت كلام العجوز دوماس الذي يقول: بعد الله، ابتكرَ شكسبير أكثر. أليست "نهاية اللعبة" جزءاً من الخلق الشكسبيري؟

لقد تصوّرت الغنوصية القديمة، وأكثر نسخ اللاّهوت الهرطوقي سلبيةً، مبتكراً زائفاً، أو خالقاً للكون المادّي، (محاكاة الِحرفي في أفلاطون) جعلت أخطاؤهُ السّقوطَ والخلقَ عمليةً واحدةً متزامنةً. وكما أشار النقّاد، فإنّ الإشارات التوراتية في "نهاية اللعبة" تدلّ، بشكل محسوس، على قصّة نوح وابنه هام، الذي لُعن جرّاء رؤيتِهِ "المشهدَ الرئيسي" يُعاد ارتكابه، بين والده ووالدته، وربّما

بسبب سخطٍ أكبر على نوحٍ نفسه. لا نعلم (لأنّ بيكيت لا يخبرنا) ما إذا كان عمى هام سببه هذه اللعنة الأوديبية، ولا نعلم أيضاً إلى أي حدّ يمكن أن يكون نوح أو قصة الطوفان ملائمة لمسرحية "نهاية اللعبة". إنّ الطوفان، بالنسبة إلى الغنّوصيين، (أعتقد أن بيكيت كان يعرف ذلك) هو من عمل خالق الكون المزيّف، المبتكر الزائف الذي يشبه "هام"، الذي رغب أن يدمّر الحياة بأسرها: الإنسانية، والحيوانية، والطبيعية. ويرى بورخس، في قصّته "الموت والبوصلة" بأنّ المرايا والآباء، بالنسبة إلى الغنوصيين، ملعونون، على السواء، لأنّهم يضاعفون عددَ البشر. وهذا مطابق تماماً للموقف الماكبثي، الذي يبديه "هام"، حيث يخشى من بقاء الصبيّ على قيد الحياة، بعد أن شوهد خارج النافذة بوصفه "مُنجِباً محتملاً".

على غرار هوريشيو، يمثّل كلوف الجمهورَ، متوسّطاً هام وهاملت، بالنسبة إلينا. ينبغي أن تبلغ "نهاية اللعبة" خاتمتَها إذا غادر كلوف، ولكن، برغم أنه يعلن رحيلَه، يظلّ واقفاً هناك، بصمت، مرتدياً ثيابَه استعداداً للطّريق، محدّقاً إلى هام، بينما تُسدَلُ الستائر. أما كلوف فلا يغادرُ، وأكثر من المنديل- "ذاك المضمّد العتيق"- يبقى الجمهور مع "هام". ويثبت كاليبان وبروسبيرو، في النهاية، أنّهما غير قابلين للفصل، لأنّهما، في علاقتهما، يمثّلان الابن المتبنّى والأب-المعلّم المتبنّي، ويحارُ الجمهور ما إذا كان ممكناً فصل كلوف عن هام. وخلال ما أعتبرُهُ دوماً من اللّحظات المفاجئة في "هاملت"، يتمنّى هوريشيو أن يحاول الانتحار، حين يدرك أنّ هاملت يحتضر. لكنّ هاملت، مردّداً عبارة "أنا ميت"، ينتزع، بكل قوة وغضب، السمّ من يد هوريشيو، ليس انطلاقاً من حبّ، بل من أجل أن يبقى على قيد الحياة ويسردَ قصّة هاملت لفورتينبراس، والناجين الآخرين. ولا يحتاج "هام" إلى كلوف لكي يسردَ له تأريخَه، وأشكّ في أن الصّبي الذي شوهد في الخارج سوف يستبدلُ كلوف، مثلما اقترح بعض النقّاد.

لا شيء في مسرحية "نهاية اللعبة" أكثر إشكاليةً من علاقة هام بكلوف، ولن يسعفنا كثيراً أن نسمّي العلاقة تنويعاً على الديالكتيك الهيغلي لعلاقة العبد بالسّيد. إذا دُمِجت علاقة هاملت بهوريشيو، وعلاقة كليبان ببروسبيرو، سوف

نحصل، حتماً، على خليط حيوي متناقض. وبما أنّ "هام" هو الخالق، فكلوف، حتماً، هو الخلق، وكلوف نفسُه غير مغرمٍ البتّة ببقية الخلق. من المعروف أنّ بيكيت قال عن "نهاية اللعبة" بأنها "صعبة، ومملوءة بالفراغات، وتعتمد على قدرة النصّ على إنشاب مخالبِهِ، وهي أكثر لاإنسانيةً من "غودو". والمسرحيةُ بكلّيتها هي نوعٌ من الفراغ، وما تقصيه، عن سابق قصد، هو الذي تظهّرهُ، على نقيض "غودو"". إنّ شكسبير يمارسُ دائماً فنّ التظهير، الذي، لولاه، لما فهمنا انقلابَ هال على فولستاف، الذي يسبق افتتاح "هنري الرابع"، الجزء الأول، أو لماذا يقومُ المهرّجُ بدفع لير، بمرارة، إلى حافة الجنون. أما بيكيت فيحرمنا من أي نوع من التظهير، ولكن، إذا كان لكلامي معنى بأنّ شكسبير هو المؤلّف المشارك في مسرحية "نهاية اللعبة"، فيجب أن يكون بالإمكان التكهّن بالتظهير الذي تخفيه هذه المسرحية المدهشة، الداخلة في صلب التقليد.

فسّر أدورنو "نهاية اللّعبة" بصراع بين الوعي والموت. ورأى كينر المسرحية حاملةً للإيمان باليأس. ولا أعتقد أنّ هذين الحُكمَين يشيان لي بالصواب، فالتوقّعات القلقة تطغى، والقلق ليس يأساً ولا صراعاً مع الموت. يشير فرويد إلى أنّ القلق هو ردة فعل تجاه خطر فقدان الموضوع، و"هام" يخاف من فقدان كلوف. أحبّ ملاحظة فرويد بأنّ القلق هو إدراكٌ فقط، لكنّه إدراكُ احتمالِ القلق. وأنتَ تنتظر غودو، فأنتَ في أتون القلق؛ وتفسير "نهاية اللعبة" يكمن في "غودو"، ونعود القهقرى إلى مبدأ القلق، ذاك الفيضان الجاف، والارتحال نحو الخواء. حين يبعثُ هاملت في طلب روزينكرانتز وغيلدنستيرن، فإنه يهيّئ الخشبةَ لنهاية لعبة الانتقام من ذاته: "آه، يا الله، يمكن أن أكون محبوساً داخل صدفة الجَوزة، وأعتبرُ نفسي ملكاً على الفضاء اللاّمتناهي- لولا أنّني أرى مناماتٍ سيّئةً". هذا هو الوجود، داخل صدفة الجوزة، في مقياس وعي هاملت:

**هام**: اذهب وأحضر علبةَ الزّيت.

**كلوف**: من أجل ماذا؟

**هام**: لتزييتِ القناديس.

**كلوف**: زيّتهما البارحةَ.

**هام**: البارحة! ماذا يعني هذا؟ البارحة!

**كلوف** (بعنف): هذا يعني ذاكَ اليوم المأفون المرعب، منذ وقتٍ طويل، قبل هذا اليومِ المأفون المرعب. أستخدمُ الكلمات التي علّمتني إياها. إذا كانت لا تعني شيئاً، علّمني كلمات أخرى. أو دعني أصمت.

(فاصل صمت)

**هام**: كنتُ أعرفُ شخصاً مجنوناً يؤمنُ بأنّ نهايةَ العالم قد حلّت. كان رسّاماً- ونقّاشاً. كنتُ مغرماً به كثيراً. اعتدتُ الذهاب لرؤيته في مشفى الأمراض العقلية. كنتُ آخذُهُ من يدِهِ، وأجرّهُ إلى النّافذة. انظر! هناك! كلّ تلك الذّرى الباسقة! وهناك! انظر! قلوعُ سفنِ أسماك الرّتنج! كلّ ذاكَ الجمال!

(فاصل صمت)

وكان يخطفُ يده من يدي، ويعودُ إلى زاويتِهِ مصدوماً. كلّ ما كان قد رآه هو الرّماد.

(فاصل صمت)



كان وحدهُ النّاجي.

(فاصل صمت)

المنسيّ.

(فاصل صمت)

ويبدو أن القصّة ... لم تكن ... غير اعتيادية.

**كلوف**: شخصٌ مجنونٌ! متى كان ذلك؟

**هام**: منذ زمن، منذ زمن، لم تكن أنتَ في أرضِ الأحياء.

**كلوف**: ليكن الله في عون الأيام!

(فاصل صمت. يرفعُ هام قبّعتَه)

**هام**: كنتُ مغرماً به كثيراً.

(فاصل صمت. يضع قبّعتَه من جديد)

كان رسّاماً- ونقّاشاً.

**كلوف**: ثمة الكثير من الأشياء المرعبة.

**هام**: لا، لا، لا يوجد منها الكثير الآن.

هام وكلوف، بروسبيرو وكاليبان، ينصهرون هنا كماكبث معاكس، مع كلمتي "البارحة" اللّتين تنتميان إلى كلّ أيام البارحة، التي أضاءت للحمقى طريقَهم إلى موتٍ أغبر. يستحضر "هام"، متجاهلاً عنف كلوف، نسخةً منقّحة من وليام بليك، الذي لم يدخل إلى مشفى عصبي، لكن كثيرين كانوا يعتبرونه مجنوناً. بليك، الرسّام والنقّاش، كان رؤيوياً قيامياً، رأى، من خلال الطبيعة، رماد ثنائية السّقوط-الخلق، الغنوصية. إنّ السّطر الحاسم، وأكثر الجمل جوهريةً في المسرحية، هو قول "هام" في وصف بليك، "وحده الذي نجا".

إنّ الحجّة الغنوصية أو الشوبنهورية لمسرحية "نهاية اللعبة"، لا يمكن عزلها. لقد أصبح منظور "هام" الآن منظوراً لبليك: أن تنجو لا يعني أن تجد الخلاص، ولكنّك، على الأقل، لم تُخدَع، لا من الطبيعة ولا من الذّات. ومثل لير، فقد هام مملكةً، لكنه فاز باحتقاره لمظاهر عالم سرابيّ مخادع. وإذ يقتربُ من نهاية اللعبة، لا تبدو الأشياء مرعبة كثيراً، وذلك تحديداً لما كان من مقاربتها وإدراكها كأشياء مرعبة. إنّ التمظهر الحقيقي لمسرحية "نهاية اللعبة" هو بعض نسخة من مسرحية "الملك لير"، حتّى وإن كان ثمة ما يتجاوزُ خاتمتَها، ربّما كتنويع على مسرحية "العاصفة". بين هذا وذاك، نجد أنفسنا داخل مسرحية "هام"، وهي مسرحية ثانية داخل مسرحية "هاملت"، وصلاة دائمة لما يسمّيه راسكين "نار المنصّة".

ختامُ اللّحن في "نهاية اللعبة"، هذا إذا كان موجوداً دائماً في مسرحيات بيكيت التالية، يكمنُ في منولوغ المنصّة، القائم على السّيرة، في "شريط كراب الأخير"، عام 1958. في هذا العمل، يجد كينر ببراعة، الإرثَ البروتستانتي لبيكيت الجمالي، الذي تعلّم من شوبنهور أن لا يثق بإرادة الحياة، لكنه لم يستطع أن يهرب من الإرادة البروتستانتية، مع تأكيد شرس على الضّوء الدّاخلي كنسخة فريدة من شمعة الله. وكراب لاهوتيٌ آخر يحمل شمعةً واحدةً، ولكن في إهاب المتسكّع، وليس في هيئةٍ إمرسونيةٍ أو ستيفنسيّةٍ. أن ترى باتريك ماجي (الذي كُتِب الدورُ من أجله) ينشدُ كراب، في ثلاث نغمات منفصلة على الأقلّ، عن ثلاثة عصورٍ للإنسان، فإنّك تصلُ إلى فهمٍ جديدٍ لاختزاليةِ بيكيت الجمالية، ولنقصانٍ نادرٍ، يمتلكُ القوّةَ لأن يقلّصَ نفسَه إلى نثر اللاّنهاية.

كبديلٍ من مسرحية "فعل بلا كلمات"، إذا أردنا أن نختتم فاتورةً تضمُّ "نهاية اللعبة"، فإنّ "شريط كراب الأخير" مسرحية قوية جداً ولا تستطيع أن تقومَ بهذا الدّور، ذلك أنه حتى "نهاية اللعبة" لا تسبقُها توهّجاً. ولأنها كُتبت، جدلاً، لتناسب ماجي، الناطق بالإنكليزية، فإنّ "شريط كراب الأخير" هي بمثابة عودة بيكيت الأولى إلى الكتابة بالإنكليزية بعد اثني عشر عاماً. ثمة عبق التحرّر، يفوحُ من اللّغة، وعودة بروستية، بل وردزورثية تقريباً، إلى الماضي الشّخصي، وإلى أيرلندا، وموت الأم، وما يمكن أن يكون هجراً مردّه حبّ عظيم تجاه عمّته بيغي سينكلير، التي توفيت عام 1933. مع ذلك، إنّ ما نسمعه على الأشرطة هو اعترافُ تلك اللحظة التي انبلجَ فيها الضوءُ الخاصّ ببيكيت، عليه وفي داخله. تلك اللحظة الأفضل، والأكثر لطفاً، سُجّلت على الأشرطة، وتُعاد مرّتين، ناقلةً ذكرى إشباع جنسي سحري، لكنّنا، في الختام، نسمع ما لا يمكن أن أعتبره سخريةً:

"ربما ولّت أحلى أيامي. حين كانت ثمة فرصةٌ للسّعادة. لكنّني لا أرغبُ في استعادتها. ليس مع النّار التي في داخلي الآن. كلاّ، لا أرغبُ في استعادتِها".

لا شيء يضاهي هذا، لدى بيكيت، سابقاً أو لاحقاً. وسواء أكان شجناً، أو سخريةً، أو صهراً للاثنين معاً، فإنه تعبير مباشر، بشكل مدهش. وكلحنٍ ختامي

لمسرحية "نهاية اللّعبة"، التي تُعتبر بمثابة "هاملت" حقبتِنا الرثائية، فإنّها تصعقُ المخيّلةَ. هذا ليس "هام"، وهو بيكيت وليس بيكيت. وسواء أكان بالإمكان تصنيف تلك النار بمصطلحات مأخوذة من التقليد الفنّي أم لا، فهذا غير واضح أيضاً. لقد ختمَ كِينَر إحدى دراساتِه عن بيكيت بطمأنة نفسه، وطمأنتِنا، بأنّ مؤلّف كتاب "بروست" في بداياته، ومسرحية "نهاية اللعبة" في نضجه، لم يكن مؤمناً بـ"دين الفنّ"، وبالتالي، كان متماهياً، نوعاً ما، مع ت. س. إليوت. أخشى أن يذهب الثيوقراطيون الجدد أبعد من كينر، ويحوّلوا انتماءَ بيكيت، بعد وفاته، إلى وجهةٍ أخرى، لكنّ الغرابةَ المتحقّقةَ في مسرحية "نهاية اللّعبة"، سوف تنقذُهُ من ذلك.

# القسم الخامس

## فهرسة التقليد

## -23-

# خاتمة رثائية

أنا لا أقدّم "خطّة قراءةٍ مدى الحياة"، رغم أنّ للعبارة سحراً عتيقاً. سوف يكون هناك دائماً (يأمل المرء) قرّاءٌ دائمون، ممن يستمرّون في القراءة، رغم انتشار تكنولوجيات جديدة في تشتيت الانتباه. في بعض الأحيان، أحاول أن أتخيّلَ الدكتور جونسون أو جورج إليوت يواجهان موسيقى راب (MTV) أو يجرّبان الواقعَ الافتراضي، وأجد نفسي راضياً بما أعتقده رفضاً قوياً ساخراً من قِبلهما لأنواع التسلية، غير العقلانية. بعد حياة كاملة أمضيتُها مدرّساً للأدب في واحدة من جامعاتنا الرئيسية، لديّ ثقة ضعيفة جدّاً بأن تستطيع الثقافة الأدبية تجاوز المحنة الرّاهنة التي تمرّ بها.

بدأتُ مهنتي التدريسية، قبل أربعين عاماً تقريباً، في سياق أكاديمي تهيمنُ عليه أفكارُ ت. س. إليوت، وهي أفكار لطالما أثارت فيّ السّخط، وحاربتُها بكلّ ما أوتيتُ من قوّة. الآن، حيث أجد نفسي محاطاً بأساتذة "الهيب هوب"، ومستنسخين عن نظريات جرمانية وفرنسية، وبأيديولوجيي الهوية الجنسية، من مختلف القناعات الجنسية، ونقّاد التعدّدية الثقافية، اللاّمحدودة، أدركُ أنّ "بلقَنَةَ" الدراسات الأدبية، لا رجعةَ عنها. جميعُ هؤلاء الكارهين للقيمة الجمالية في الأدب لن يتواروا عن الأنظار، وسوف يربّون كارهين مكرّسين من بعدهم. وبما أنّني رومنطيقي متجذّر، بلغ من العمر عتِيّاً، ما زلتُ أرفضُ النوستالجيا الإليوتيّة باتجاه اللاهوت الثيوقراطي، لكنّني لا أجدُ سبباً للجدال مع أيّ أحدٍ حول تفضيلاتي الأدبيّة. هذا الكتاب لا يتوجّه إلى الأكاديميّين، ذلك أنّ قلّة قليلة منهم تقرأ الآن، حبّاً في القراءة. إنّ ما أسماه جونسون، وبعده وولف، "القارئ العام" ما زال موجوداً، وربّما ما زال يُرحّبُ باقتراحاتٍ عمّا يُمكن قراءته.

قارئ كهذا لا يقرأ طلباً للمتعة السّهلة، أو ليكفّر عن ذنب اجتماعي، بل لكي يوسّعَ وجوداً معزولاً. لقد أسرفت الأكاديميا في الخرافة، حتّى أنني سمعتُ

ناقداً بارزاً يحتقرُ هذا النوع من القرّاء، بل أخبرني أنّ القراءة من دون قصد اجتماعي، بنّاء، ليست أخلاقيّة، وحثّني على إعادة تثقيف نفسي، من خلال الانغماس في كتابات عبد الجان محمّد، زعيم مدرسة برمنغهام (إنكلترا)، للماديّة الثقافية. وبوصفي مُدمناً يقرأ كلّ شيء، أطعتُهُ لكنّني لم أنجُ، وعدتُ، لا لأخبركم عمّا عساكم تقرأون أو كيف تقرأون، بل لأظهرَ ما قرأتهُ أنا، أو ما أعتبُرهُ يستحقّ إعادةَ القراءة، وربّما هذا هو الاختبار البراغماتيّ، الوحيد، لخاصيّة التقليد.

أفترض أنّه إذا كنتَ قد اطلعتَ على "النقد الثقافي" و"الماديّة الثقافيّة"، فإنّ عليكَ أن تتأمل في فكرة "الرأسمال الثقافي". ولكن ماهي "القيمة الزائدة"، التي يتمّ استغلالها، من أجل تجميع "الرأسمال الثقافي"؟ من المعروف أنّ الماركسيةَ صرخةُ ألم أكثر منها علماً، ولها شعراؤها، ولكن هذا هو حالُ كل هرطقةٍ دينيّةٍ كبرى. إمّا أن يكون "رأس المال الثقافي" استعارةً أو تعبيريةً حرفيّةً غير ممتعة. إذا كان تعبيريةً حَرفيةً، فإنّه يرتبطُ بالسّوق الحالي للناشرين والوكلاء ونوادي الكتب. أمّا إذا كان استعارةً، فإنّه يظلُّ صرخةً، نصفُها ألم، ونصفها الآخر شعور بالذنب بسبب الانتماء إلى أولئك المثقفين الذين فرّختهم الطّبقة الوسطى الفرنسيّة، أو شعور بالذنب ينتاب العاملين في جامعاتنا، ممّن يتماهون مع المنظّرين الفرنسيين، وينسون براغماتيّاً البلد الذي يعيشون ويدرّسون فيه. هل هناك، أو هل كان هُناك في الولايات المتّحدة الأميركية ما يُسمّى "الرأسمال الثقافي"؟ إنّنا نُهيمن على عصر الفوضى لأننا كنّا دائماً فوضويّين، حتّى في العصر الديمقراطي. هل "أوراق العشب" رأسمالٌ ثقافي؟ هل "موبي ديك" كذلك؟ لم يَسبق أن كان هناك تقليد أدبي أميركي، رسميّ، وربّما لن يكون البتّة، لأنّ الجماليّ في أميركا يوجدُ دائماً كوقفةٍ غرائبيّة، معزولة وحيدة. أن تقول "النقد الأميركي" فهذا تناقضٌ في اللفظ، بينما "الكلاسيكيّة الفرنسية" تقليدٌ منسجم.

لا أعتقدُ أنّ دراسات أدبية كهذه لها أيّ مستقبل، ولكن هذا لا يعني أن النقد الأدبي سوف يموت. كفرعٍ للأدب، سوف يستمرّ النقد، ولكن ربّما ليس في مؤسّساتنا التعليميّة. كما أنّ دراسة الأدب الغربي سوف تستمرُّ أيضاً، ولكن على

نطاق متواضع جداً، بالنظر إلى أقسامنا الحاليّة المختصّة بالكلاسيكيّات. إنّ ما يُسمّى الآن بـ"أقسام اللغة الإنكليزيّة" سوف يُعاد تسميته ليصبح أقساماً "للدراسات الثقافيّة"، حيثُ الرسوم الكرتونية لـ"الرّجل الوطواط"، وحدائق مورمون، والتلفزيون، والأفلام، وموسيقى الروك، تأخذ مكانَ تشوسر، وشكسبير، وميلتون وردزورث وولاس ستيفينس. الجامعات الكبرى، التي كانت يوماً نُخبويّة، سوف تستمرّ في تقديم سلسلة دروسها عن شكسبير وميلتون، وأقرانهما، لكنّها سوفَ تُدرّسها في أقسام تضمّ ثلاثة أو أربعة أساتذة، أيّ ما يُوازي معلّمي اللّغتين، اللاتينيّة والإغريقيّة، القديمتين. هذا التطوّر، لا ينبغي أن نسخر منهُ، إذ إنّ حفنةً قليلةً فقط من الطلبة الآن تلتحق بجامعة ييل، ممن تحدوهم رغبة حقيقيّة في القراءة. ولا يُمكن أن تدرّس هؤلاء كيف يُحبّون الشعر العظيم، إذا كانوا قد أتوا إليكَ من دون ذاك الحبّ. كيف يُمكنك أن تدرّس العزلة؟ القراءة الحقيقيّة نشاطٌ معزولٌ، ولا تُعلّم المرءَ كيف يُصبح مواطناً أفضل. ربما وصلت عصورُ القراءة - الأرستقراطية، الديمقراطية، الفوضوية- إلى محطّتها الأخيرة، والحقبة الثيوقراطية الوليدة ستكونُ بكليّتها ثقافة شفويّة وبصريّة.

في الولايات المتحدة، لعبارةِ "أزمة في الدّراسة الأدبية" الوقع نفسه الذي تحظى به فكرة إحياءٍ ديني (أو صحوة عظيمة)، وموجة جرائم. إنّها جميعاً أحداث صحفية. يمرّ بلدنا في مرحلة إحياء دينية مستمرّة، على مدى قرنين الآن، لكنّ إدمانه العنف المحلي والأهلي يظلّ أكثر تبجيلاً وديمومةً، وخلال نصف قرن من الزمن، منذ أن بدأتُ انخراطي في الدراسة الأدبية، فإنّ ذلك النشاط ظلّ موضع شكّ متواصل، من قبل المجتمع، ولطالما اعتُبر نشازاً. إنّ أقسام اللغة الإنكليزية، ومترادفاتها، عجزت دائماً عن تعريف نفسها، وهي غير حكيمة، بحيث كانت تبتلع كلّ شيء قد يبدو قابلاً للمضغ.

ثمة عدالة مخيفة في ذاك النّهَم، بعد أن أثبت قدرتَه على التدمير الذاتي: إنّ تدريس القصائد، والمسرحيات والقصص والرّوايات بات الآن مقروناً بديماغوجيا مختلف الحملات الاجتماعية والسياسية. بكلام آخر، بدأت الأشياء المصنّعة للثقافة الشعبية تأخذُ مكان الظّاهرة الفنّية الصعبة للكتّاب، كمادّة

للتوجيه. ليس "الأدب" ما يحتاج إلى إعادة تعريف؛ وإذا لم تكن قادراً على التعرّف إليه حين تقرأه، فلا يوجد، إذاً، أحدٌ على الإطلاق يمكن أن يعلّمكَ كيف تعرفُهُ أو تحبّه. يقدّم المثاليون، ما بعد الماركسيين، شعار "ثقافة في متناول الجميع" كحلّ للأزمة، ولكن كيف يمكن لقصيدة "الفردوس مفقوداً" أو "فاوست، الجزء الثاني" أن تكونا في متناول الجميع؟ إنّ الشعر القوي صعبٌ، معرفياً وتخييلياً، ولا يمكن تذوّقه، عميقاً، إلاّ على يد حفنة قليلة، بغضّ النظر عن طبقتها الاجتماعية، أو عِرقها، أو هويّتها الجنسية، أو أصلها الإثني.

في مرحلتي الابتدائية، كانت مسرحية شكسبير "يوليوس قيصر"، وهي دائماً جزء من المنهاج المدرسي، تمثّلُ مقدّمةً معقولةً للتراجيديا الشكسبيرية. ويخبرني المعلّمون، اليوم، أنه في العديد من المدارس، لم تعد المسرحية قابلة للقراءة، بما أنّ الطلبة يجدونها تتجاوز طاقتهم على الانتباه. وقد نُقل إليّ أنه في مكانين على الأقلّ استُبدلت بقراءة ومناقشة المسرحية، صناعة مجسّمات كرتونية عن الدروع والسّيوف. لا يوجد سبب اجتماعي، مرتبط بوسائل إنتاج الأدب واستهلاكه، يمكن أن يبرّر هذا الاحتقار للثقافة الأوّلية. إنّ أخلاقية التعليم الأكاديمي، كما تُمارَس اليوم، تشجّعُ الجميعَ على استبدال المتع الصّعبة، بمتع هي في متناول الجميع، فقط لأنّها أسهل. لقد حثّ تروتسكي صحبَه الماركسيين على قراءة دانتي، لكن لا أحدَ يرحّبُ به اليوم في جامعاتنا الحالية.

أنا ناقدُك الماركسي الحقيقي، وأتبعُ غروشو، وليس كارل ماركس، وأتبنّى كشعار لي دعوة غروشو: "مهما يكن من أمر، أنا ضدّ ذلك". أنا، بدوري، كنتُ ضدّ النقد الجديد والمسيحية الجديدة للشاعر ت. س. إليوت وأتباعه الأكاديميين، وضدّ تفكيكية بول دي مان، والمستنسخين عنه، وضدّ الفظائع الحالية لليسار الجديد، واليمين العتيق، حول حالات الظلم المفترضة، وحالات الأخلاق المشكوك فيها، في التقليد الأدبي. النقّاد الأقوياء النادرون، لا يوسّعون، ولا يعدّلون ولا ينقّحون التقليد، رغم أنّهم يحاولون أن يفعلوا ذلك. لكنهم، عن دراية أو عدمها، يصادقون فقط على الفعالية الحقيقية للتقليد، التي يحملها الصراع المستمرّ بين الماضي والحاضر. لا توجد عملية اقتصادية-

اجتماعية، أضافت جون آشبري أو جيمس ميريل أو توماس بينشون، إلى فكرة، ما تزالُ غامضةً وغير قائمة، لكنّها جذّابة جداً، عن التقليد الأميركي، الذي ما زالت أمامه فرصة للتبلور. إنّ شعر ولاس ستيفنس وإليزابيث بيشوب اختار ورَثته في آشبري وميريل، مثلما اختار شعر ديكنسون ورثَتَه في ستيفنس وبيشوب. ويمكن القول إنّ أفضل عمل لتوماس بينشون يزاوج بين س. ج. بيرلمان و نثانيال ويست، لكنّ طاقة انتمائه إلى التقليد في رواية "نداء البقعة 49" تعتمد كثيراً على شعورنا العميق بوجود محاكاة لها في "الآنسة لونلي هارتس".

إنّ شكسبير ودانتي هما الاستثناء على قاعدة سلالات التقليد، إذ لا يمكننا أن نعتقد بأنّهما تملّيا عميقاً جويس وبيكيت، أو أيّ أحدٍ آخر. وهذه طريقة أخرى في تكرار ما دُفِعتُ إلى قوله خلال هذا الكتاب: التقليد الغربي هو شكسبير ودانتي. بعدهما، يصيرُ الحديثُ عن قدرتهما على التشرّب، وقدرة الآخرين على تشرّبهما. إنّ إعادة تعريف "الأدب" مسعى عبثي، لأنك لا تستطيع أن تغتصب قدرة معرفية كافية للإحاطة بشكسبير ودانتي، كما أنّهما، هما، الأدب. أمّا بخصوص إعادة تعريفهما، فنتمنّى لكَ حظّاً موفّقاً. تلك المغامرة تقف وراءها الآن "التاريخانية الجديدة"، وهي شكسبير الفرنسي، مع هاملت تحت ظلّ ميشيل فوكو. كنا قد استمتعنا بفرويد الفرنسي أو لاكان، وجويس الفرنسي أو درّيدا. إنّ فرويد اليهودي وجويس الأيرلندي أقرب إلى ذائقتي. كما هو الحال مع شكسبير الإنكليزي أو شكسبير الكوني. أما شكسبير الفرنسي فسخافةٌ لذيذةٌ جداً حتى أنّ المرء يشعر بنكران الجميل لعدم تقديرِهِ اختراعاً هزلياً كهذا.

أما لماذا بالضبط أضحى طلبةُ الأدب علماء سياسة هواة، وعلماء اجتماع ملتزمين، وعلماء أنثربولوجيا، غير أكفاء، وفلاسفة رديئين، ومؤرّخين ثقافيين غُلاة، فالمسألة رغم أنّها محيّرة، ليست خارج التكهّن. إنّهم يمقتون الأدب، أو يشعرون بالخجل منه، أو أنّهم غير مغرمين بقراءته. إنّ قراءة قصيدة أو رواية أو تراجيديا شكسبيرية، هي، بالنسبة إليهم، تمرين في البحث عن السّياق، ولكن ليس بالمعنى العقلاني لإيجاد خلفية مناسبة. تُعطى السّياقات، بغضّ النظر عن كيفية إيجادها، قوّة أكبر وقيمة أعلى من قصيدة لميلتون، ورواية لديكنز، أو

"ماكبث". وأنا لستُ متأكّداً أبداً ماذا ترمز إليه أو تستبدل استعارة "طاقات اجتماعية"، لكن هذه الطاقات، مثل الدوافع الفرويدية، لا تَكتبُ ولا تقرأ، ولا تفعلُ شيئاً في الحقيقة. إنّ الليبيدو خرافة، وكذلك "الطّاقات الاجتماعية". كان شكسبير، الوديع على نحو فاضح، شخصاً حقيقياً، خطّط لكتابة "هاملت" و"الملك لير". والفضيحة غير مقبولة بالنسبة إلى ما يجري تسويقه كنظرية أدبية.

إمّا أنّ هناك قِيَماً جمالية، أو هناك الغلوّ في الحديث عن العِرق، والطبقة، والهوية الجنسية. وعليك أن تختار، لأنّك إذا كنتَ مقتنعاً بأنّ القيمة المرتبطة بالقصائد والقصص والمسرحيات والرّوايات هي نوع من التعمية، تنصبّ في خدمة الطبقة الحاكمة، فلماذا، إذاً، تقرأ أصلاً، ولا تذهب مباشرةً لخدمة حاجات الطبقات المستغلّة؟ إنّ الفكرة القائلة بأنك تناصر الجريح والمقهور، عبر قراءة أصول هؤلاء، وليس شكسبير، هي من أكثر الأوهام غرابةً يمكن أن تسوّقها مدارسنا.

الحقيقة الأعمق حول صياغة التقليد الدنيوي تكمن في أنّ من يقومون بها ليسوا نقّاداً ولا أكاديميين، ناهيك عن السّاسة. الكتّاب، والفنّانون، والمؤلّفون الموسيقيون، هم الذين يحسمون التقليد، عبر مدّ الجسور بين أسلاف أقوياء وورثة أقوياء. لنأخذ أكثر الكتّاب الأميركيين المعاصرين توهّجاً، وتحديداً الشاعرين آشبري وميريل، وكاتبَ النثر، ومؤلّف السرديات الملحمية، بينشون. أجد نفسي مدفوعاً لاعتبارهم جزءاً من التقليد، لكنّ المرء لا يعرف بالضّبط أين يمكن أن تتّجه الأمور. وذلك أنّ نبوءة الانضمام إلى التقليد يجب أن تخضع للاختبار، بعد جيلين من وفاة الكاتب. إنّ ولاس ستيفنس، الذي عاش بين عامي 1879 و1955، شاعر ينتمي بوضوح إلى التقليد، وربّما كان الشّاعر الأميركي الأكبر، بعد إميلي ديكنسون ووالت ويتمان. ويبدو أنّ الندّين الوحيدين له هما ت. س. إليوت وروبرت فروست، أمّا باوند ووليامز فأكثر إشكاليةً، إلى جانب ماريان مور، وغيترود ستين (حين نتأمّل شعرها فقط)، وهارت كرين، الذي توفي في سنّ مبكّرة. لقد ساعد ستيفنس على تكوين آشبري وميريل، إضافة إلى إليزابيث بيشوب، وإ. ر. أمونز، وآخرين ممن لهم منجز حقيقي.

ولكن من المبكّر أن تعرف ما إذا كان هؤلاء الشّعراء، الخارجون من التأثر، يمكن أن يستمرّوا، مع أنني، أنا نفسي، أحسب أنّهم سوف يستمرّون. حين ينبثقُ واحدٌ أو اثنان، بوضوح كبير، فإنّ هذا يرسّخ منزلة ستيفنس، ولكن ليس ميريل أو آشبري تماماً، وعلى الأقل ليس بالدرجة نفسها.

إنها عملية غريبة، وأنا أنوي أن أتحدّى مفهومي لها بطرح السؤال: ماذا عن ييتس؟ لقد وقع الكثير من الشعراء الأنكلو-أيرلنديين، من بعده، تحت تأثيره، ويبدو أنّهم في صراعٍ معه. والجواب هو أننا، مرّة أخرى، نحتاج إلى بعض الوقت، كي نرى، حتى التأثيرَ، بدقّة أكبر. توفي ييتس عام 1939، وبعد حوالى نصف قرن، أستطيع أن أرى تأثيره في أولئك الّذين ينكرونه. لقد كان تأثير إليوت وستيفنس عميقاً، مثل تأثيرهما المشترك في هارت كرين، الذي تطفو نبرته الفريدة، رغم إشكاليتها، في كلّ مكان. لإليوت وستيفنس مواقف فكرية، متناقضة بحدّة، بينما علاقةُ كرين بإليوت، على وجه خاص، تضادّية تقريباً بكلّيتها. ولكن يمكن قلب الاعتبارات الاجتماعية-السياسة، من الدّاخل إلى الخارج، واستبدالها بعلاقات التأثّر والتأثير، الصّانعة للتقليد. لقد رفض كرين رؤيا إليوت، لكنه لم يستطع أن يتجنّب بلاغة إليوت. إنّ الأساليب العظيمة قد تكون كافية للدخول في التقليد لأنها تمتلك القدرة على العدوى، والعدوى هي الاختبار البراغماتي لتشكّل التقليد.

انخرطْ، ولو لبضعة أيام متواصلة، في قراءة شكسبير، ثم اتجه إلى كاتب آخر- كاتب قبله أو بعده أو معاصر له. وللتجربة، جرّب الأعلى في كلّ مجموعة: هوميروس أو دانتي، سرفانتس أو بن جونسون، تولستوي أو بروست. إن الاختلاف في القراءة سيكون من حيث النوع والدرجة معاً. ذاك الاختلاف، الذي يُشعَرُ به كونياً، منذ زمن شكسبير حتّى الآن، ويعبّرُ عنه القراءُ المثقّفون والعاديون، في آن واحد، مرتبطٌ بشعورنا بما يمكن أن نسمّيه "الطبيعي". لقد أكّد لنا الدّكتور جونسون أن لا شيء يمكن أن يُدخِلَ المتعةَ لمدّة طويلة سوى التجسيد العادل للطبيعة العامّة. هذا التأكيد ما زال، بالنسبة إليّ، غير قابل للدّحض، رغم أنّ ما يُسوّق أسبوعياً لا يمكن أن يجتاز امتحان جونسون. إنّ

التجسيد الشكسبيري، ومحاكاته المفترضة لما يُتفَق على اعتباره الأكثر جوهريةً فينا، نشعر به أكثر طبيعيةً من أية عملية عكس مرآوية للواقع، منذ أن بدأت مسرحياته تعتلي الخَشَبة. وأن تذهب من شكسبير إلى دانتي أو سرفانتس أو حتى تولستوي يعني أن ينتابكَ، نوعاً ما، وهمُ معاناة فقدان التلقائية الحسّية. ننظر خلفنا إلى شكسبير، ونندمُ على غيابِنا عنه، لأنه يبدو غياباً عن الواقع.

إنّ دوافع القراءة، مثل دوافع الكتابة، متعدّدة ومتنوّعة، وهي، غالباً، غير واضحة، حتى بالنسبة إلى أكثر القرّاء أو الكتّاب الممتلكين للوعي الذّاتي. ربما كان الدافع المطلق خلف الاستعارة، أو كتابة وقراءة اللّغة الاستعارية، هو الرّغبة في أن تكون مختلفاً، أن تكون في مكانٍ آخر. في هذا التأكيد، أتبعُ خطى نيتشه الذي حذّرنا من أن ما نعثر له على كلمات يكون تواً ميتاً في قلوبنا، ولذلك ثمة دائماً نوع من الاحتقار لفعل الكلام. وتخبرنا التقاليد أنّ الذات الوحيدة والحرّة تكتب من أجل أن تتغلّب على الفناء. أظنّ أن الذّاتَ، في سعيها لأن تكون حرّة ووحيدة، تقرأ من أجل هدفٍ واحد فقط: مواجهة العظَمَة. هذه المواجهة لا تكاد تحجبُ الرّغبة في الانضمام إلى العظَمَة، وهي أساس التجربة الجمالية التي كانت يوماً تسمّى "السموّ": البحث عن تجاوز التخوم. إنّ قدرَنا المشتركَ هو العُمر والمرضُ والموتُ والنسيان. وأملنا المشترك، هشّ لكنه ملحّ، ويكمنُ في صيغة ما للبقاء.

إنّ مواجهة العظمة ونحن نقرأ عملية حميمة وباهظة، ولم تكن يوماً رائجة نقدياً. وهي الآن، أكثر من أيّ وقتٍ مضى، ليست رائجة، حين يُوسم البحثُ عن الحرّية والعزلة بالشاذّ سياسياً، والأناني، وغير الملائم، لمجتمعنا المأزوم. إنّ العظمة في أدب الغرب تتركّز حول شكسبير، الذي أضحى المِحكّ لكلّ من جاء قبله أو بعده، سواء أكانوا مسرحيين أم شعراء غنائيين، أم كتّاب قصّة. ليس له سلفٌ حقيقي في ابتكار الشّخصية، باستثناء تلميحات تشوسرية، ولم يترك أحداً جاء من بعده ولم يجعله يتأثّر بطُرُق تجسيده للطبيعة الإنسانية. أصالتُهُ كانت، وما تزال، سهلة التشرّب، حتّى أَنَنا نرمي أسلحتنا أمامها، ولا نقدر أن نرى كم غيّرتنا، وتستمرّ في تغييرنا. إنّ جُلّ الأدب الغربي، بعد شكسبير، هو،

بدرجات متفاوتة، دفاعٌ ضدّ شكسبير، الذي يمكن أن يشكّل تأثيراً كاسحاً يكفلُ إغراق كلّ من أُجبر على أن يكون من تلامذته.

إنّ أحجية شكسبير هي كونيتُه: فيلما كيروساوا "ماكبث" و"الملك لير" هما، بكلّيتهما، نسختا كيروساوا، وهما، بكلّيتهما، شكسبير. حتى إذا اعتبرتَ الشّخوص الشكسبيرية أدواراً لممثلين، وليس لشخصيات مسرحية، تظلّ غير قادر على فهم سمة الاقناع الإنسانية، لدى هاملت أو كليوباترا، حين تقارنها بأدوار قدّمها إبسن، المسرحي الرئيسي، ما بعد الشكسبيري، الذي أنجبته أوروبا. حين ننتقل من هاملت إلى بيير جاينت، ومن كليوباترا إلى هيدا غابلر، نشتمّ أنّ الشخصية هزلت، وأنّ الشيطانية الشكسبيرية انتهى بها المطاف إلى نوعٍ من العفريتية. إنّ معجزةَ كونيةِ شكسبير تكمنُ في أنّها لا تتحقّقُ من خلال تخطّي المصادفات: الشخصيات العظيمة، ومسرحياتها، تقبل بأن تتغلغل في التاريخ، وفي المجتمع، من خلال رفضها كل نمط من أنماط الاختزال: تاريخية، واجتماعية، ولاهوتية، أو محاولاتنا المتأخّرة في القراءات الأخلاقية والنفسية.

يمتلك فولستاف معظم الثغرات المشينة التي يجدها النقّاد فيه، حاذين حذو الأمير هال، لكنّ فولستاف، الفطن العظيم، والمفكر القوي، والسّاخر الحقيقي، يضاهي هاملت كوعي أصيل. ومن المناسب أن تقول في فولستاف إنه يقدّم دوراً باهراً: إنه كونٌ وليس زُخْرفاً، ويحمل المرآة، ليس أمام الطبيعة تماماً، بل أمام قدرتنا القصوى على الحياة الجديدة. قال بليك إنّ الحيوية هي الجمال، ووفقاً لهذه المعادلة، لا توجد شخصية درامية أكثر جمالاً من السير فولستاف. إنّ حيوية "الأشكال العملاقة" لرابا ليس لا يعادلها إلاّ السّير جون، الذي ينبغي أن يمثّل داخل ضوابط المنصّة، بينما يحلّقُ بانيرج عبر فرنسا الرؤيوية. إنّ ما أسماه وليام هازليت تذوّقاً، أو "القدرة أو الرغبة التي تحدّد ماهيةَ كلّ موضوع"، وهي متوافرة، بالدرجة الأولى، لدى شكسبير، يعزوها إلى بوكاشيو ورابا ليس، فوق كلّ كتّاب النثر الآخرين. وهازليت ينبّهنا أيضاً إلى أنّ الفنون ليست في حال تقدّم- إدراكٌ تحاولُ العصور المتأخرة، مثل عصرنا، مقاومته.

أية منفعة لناقد بمفرده، جاء متأخراً جداً إلى التقليد، أن يصنّف التقليد الغربي كما يراه؟ حتى جامعاتنا النخبوية الآن تبدو منبطحة أمام الأمواج القادمة للتعدّديين الثقافيين. مع ذلك، حتى وإن طغت موضتنا الرّاهنة إلى الأبد، فإنّ خيارات التقليد، في أعمال الماضي والحاضر، تملكُ سحرَها وأهميتَها، لأنّها، هي أيضاً، جزء من المباراة المستمرّة، التي هي الأدب. كلّ شخص ينبغي، بل يجب، أن يمتلك قائمة جزيرة معزولة، ضدّ ذاك اليوم، حين يجدُ نفسَه على شاطئ جزيرة، فاراً من أعدائه، أو حين يمضي وشأنه، بعد نهاية الحرب، ليقضي بقيةَ وقته يقرأ بهدوء. إذا قُدّر لي أن أصطحبَ كتاباً واحداً، سيكون ذلك الكتاب هو الأعمال الكاملة لشكسبير؛ أو كتابين، فسوف أضيف الكتاب المقدّس؛ أو ثلاثة؟ هنا تبدأ التعقيدات. لوليام هازليت، أحد النقّاد القليلين الذين ضمنوا، بالتأكيد، موطئَ قدمٍ لهم في التقليد، مقالة رائعة بعنوان "عن قراءة الكتب القديمة":

"لا أسيء الظنّ تماماً في كتاب استمرّ، بعد مؤلّفه، لجيل أو جيلين. ولديّ ثقة أكبر بالموتى من الأحياء. يمكن، على العموم، تقسيم الكتّاب المعاصرين إلى فئتين: أصدقاء المرء أو أعداء المرء. عن الفئة الأولى نجد أنفسنا مجبرين على التعبير عن الإطراء الشديد، وعن الأخيرة نميل إلى التعبير عن نفور شديد، ما يحول دون حصولنا على متعة كافية من القراءة، أو نحكم على مزايا أي من الفئتين".

يعبّر هازليت عن احتراس يليق بالناقد، في عصر يتفاقمُ تأخّرَه. إنّ تكاثرَ الكتب (والمؤلفين)، الناتج عن طول التاريخ المسجّل للعالم وتعقيده، يقع في مركز مأزق التقليد، أكثر من أيّ وقت مضى. "ماذا ينبغي أن أقرأ؟" لم يعد هو السؤال، بما أنّ قلّة تقرأ حقاً، في حقبة التلفزيون والسينما. وأضحى السؤال البراغماتي: "ما الذي لن أكلّف نفسي عناءَ قراءته؟".

ما إن يقبل المرء بأيّ جزء من الدّوغما، التي تسوّقها مدرسةُ التذمّر، ويعترف بأنّ الخيارات الجمالية هي أقنعة تغطّي عوامل حاسمة، اجتماعية

وسياسية، حتى تصبح الإجابة عن تلك الأسئلة سهلة جداً. وبتنويع بسيط على "قانون غريشام"، فالكتابةُ الرديئةُ تطردُ الخير، والتغيير الاجتماعي يأتي من كتابات أليس ووكر، وليس من أيّ مؤلف يمتلكُ موهبةً أكبر، ومخيّلةً أكثر انضباطاً. ولكن أين يمكن للتغييرات الاجتماعية أن تجد الخطوط العريضة لخياراتها؟ السياسة سرعان ما تصفرّ وتذبلُ- يا لحزننا المشترك- مثل جريدة الشّهر الماضي، ونادراً ما تُبقي أخباراً. ربما كانت السياسة الأدبية فاعلة دائماً، لكنّ المواقف السياسية لها أثر ضعيف في رومانس العائلة، المتماسكة بغرابة، للكتّاب العظام، الذي يؤثّرون بعضهم في بعض، من دون أن يضعوا في الحسبان كثيراً الاختلافات السياسية أو تشابهها.

التأثّرُ الأدبي هو "سياسةُ الرّوح": عمليةُ تبلور التقليد، حتى عندما تعكسُ، دائماً، مصالح الطبقة، هي ظاهرةٌ متناقضةٌ بامتياز. إنّ ميلتون، وليس الشاعرين الإنكليزيين العظيمين- تشوسر وشكسبير- هو الشّخصية المحورية في تاريخ التقليد الشّعري الأنغلو-أميركي. بالطريقة نفسها، ولأنه من أوائل الكتّاب المحوريين في تاريخ التقليد الأدبي الغربي برمّته، رغم أنه لم يكن واحداً من الشّعراء العظام- هوميروس، دانتي، تشوسر، وشكسبير- يبرز فيرجيل كصلة وصل عظيمة بين الشّعر الهلّيني (كوليماكوس) والتقليد الملحمي الأوروبي (دانتي، تاسو، سبنسر، ميلتون). إنّ فيرجيل وميلتون يظلاّن الشّاعرين اللذين يستولدان تناقضات جمّة في الشّعراء الذين أتوا بعدهم، وهذه التناقضات تحدّدُ المركزيةَ في سياق التقليد. والتقليد، رغم الممجّدين المثاليين له، بدءاً من عزرا الكاتب، وانتهاءً بالراحل نورثروب فراي، لا يوجد لكي يحرّر قرّاءَه من القلق. في الحقيقة، التقليدُ ذاتهُ هو قلقٌ متحقّق، مثلما أنّ كلّ عملٍ أدبي قوي هو بمثابة القلق المتحقّق لكاتبهِ. التقليدُ الأدبي لا يعمّدنا لكي ندخلَ في كنف الثقافة، ولا يجعلنا متحرّرين من القلق الثقافي، بل يثبّتُ أنواعَ قلقنا الثقافي، ويساعدُ على إعطائها شكلاً وتنظيماً.

تلعب الأيديولوجيا دوراً مهمّا في عملية تشكّل التقليد إذا كنتَ تريد أن تصرّ على أنّ الوقفة الجمالية هي ذاتها أيديولوجيا، وهذا تأكيدٌ تتقاطع معه الفروع

السّتة لمدرسة التذمّر: النسويون، والماركسيون، واللاّكانيون، والتاريخانيون الجدد، والتفكيكيون، والنقّاد السّيميوطيقيون. ثمة، بالطّبع، فرقٌ بين وقفة جماليةٍ وأخرى، والتلامذة الذين يؤمنون بأنّ الدراسة الأدبية ينبغي أن تكون حملةً علنيةً لإحداثِ التغيير الاجتماعي يكشفون، بالتأكيد، عن وقفة جمالية مختلفة عن أية نسخة، ما بعد إمرسونية، لباتر ووايلد. أما إذا كان هذا الاختلافُ يُحدِثُ اختلافاً، فهذا من غير الواضح، بالنسبة إليّ: يبدو أنّ دعاة التغيير الاجتماعي، وأنا، متّفقون على المنزلة التي يحتلّها بينشون وميريل وآشبري في التقليد، بوصفهم، الحضورات الأميركية الثلاثة، في لحظتنا الرّاهنة. المتذمّرون يقدمون مرشّحين بدلاء، للدّخول في التقليد، بينهم نساء وأميركيون أفارقة، ولكن ليس من صميمِ قلوبهم.

لو كانت التقاليد الأدبية هي نتاج مصالح طبقية وعرقية وقومية، وجنسية، لكان ينبغي للشّيء ذاته أن ينطبق على التقاليد الجمالية الأخرى، بما في ذلك الموسيقى والفنون البصرية. وهذا يعني أنّ ماتيس وسترافنسكي يمكن أن ينضمّا إلى جويس وبروست كأربعة ذكورٍ موتى، أوروبيين بيض. أحدّقُ، بدهشة، في حشودِ النيويوركيين، داخل معرض ماتيس: هل هم هناك حقاً بسبب شروط اجتماعية حاسمة؟ حين تصبح مدرسة التذمّر هي المهيمنة لدى مؤرّخي الفنّ ونُقّاده، مثلما هي بين الأكاديميين الأدبيين، هل سينتهي المطافُ بماتيس وحيداً، من دون جمهور، بينما نحتشد جميعاً لرؤية التماثيل الجصّية لفتيات الغوريلاّ؟ إنّ الجنون الكامن خلف هذه الأسئلة واضح جداً حين يتعلق الأمر ببراعة ماتيس وفرادته، بينما سترافنسكي من الواضح أنّه ليس في خطرٍ لأن يُستبدل بموسيقى ملتزمة سياسياً لدى فرق الباليه في العالم. لماذا يبدو الأدبُ، إذاً، هشّاً أمام هجمة المثاليين الاجتماعيين المعاصرين؟ تكمن الإجابة في الوهم المشترك بأنّ المطلوب هو معرفة أقلّ ومهارة أسلوبية أضعف، لإنتاج أو تذوّق الأدب التخييلي (كما كان يُسمّى)، من تلك الفنون الأخرى.

لو كنّا جميعاً نتكلّمُ نوطاتٍ موسيقيةً أو ضرباتِ فرشاة، لكان سترافنسكي وماتيس واقعين تحت الخطر نفسه، الذي يصيبُ كتّابنا في التقليد. وفي محاولة قراءة العديد من الأعمال التي يطرحها المتذمّرون كبدائلَ في التقليد أجد أنّ هؤلاء الطامحين يجب أن يؤمنوا بأنّهم تحدّثوا نثراً طوال حياتهم، وإلاّ فإنّ رغباتهم المخلصة هي توّاً قصائد، ولا تحتاج إلاّ إلى قليل من إعادة الكتابة. أتّجهُ الآن إلى قوائم القراءة التي أعددتُها، آملاً أن يجد الناجون المتعلّمون بعض المؤلفين والكتب، التي لم يقرأوها بعد، ويفوزوا بالمكافآت التي لا يقدّمها لهم إلا أدب التقليد.

* * *



# ملاحق

- أ -

# العصر الثيوقراطي

هنا، كما في القوائم اللاّحقة، أقترحُ ترجمات عديدة وجدتُ فيها متعةً وعمقاً لم أجدهما في تلك القوائم المتوافرة الآن. ثمة الكثير من الأعمال القيّمة عن الأدبين القديمين، الإغريقي واللاتيني، ليست موجودة هنا، لكنّ القارئ العادي، على الأرجح، لن يجد وقتاً كافياً لقراءتها. وإذ يمتدّ التاريخ ويطولُ، فإنّ التقليدَ القديم يضيقُ بالضّرورة. وبما أنّ التقليد الأدبي هو القضية هنا، فقد ضمّنتُ فقط تلك الكتابات الدينية والفلسفية والتاريخية والعلمية التي تمتلكُ في ذاتها قيمةً جماليةً عظيمةً. وأعتقد أنه من بين جميع الكتب، في هذه القائمة الأولى، وبعد أن يطّلعَ القارئُ على الكتاب المقدّس، وهوميروس وأفلاطون والمسرحيين الأثينيين، وفيرجيل، فإنّ الكتاب المحوري هو القرآن. وسواء أكان بفضل قوّته الجمالية والرّوحية، أم للتأثير الذي سوف يمارسه على مستقبلنا جميعاً، فإنّ الجهلَ بالقرآن ضربٌ من الحماقة، ومصدرُ خطرٍ متزايد.

ضمّنتُ أيضاً بعض الأعمال السنسكريتية، والكتابات المقدّسة، والنصوص الأدبية المحورية، وذلك بسبب تأثيرها في التقليد الأدبي الغربي. والثروةُ الهائلةُ للأدب الصّيني القديم فلكٌ يقع تقريباً خارج التقليد الغربي الأدبي، ولم يُنقل جيداً، إلاّ نادراً، في الترجمات المتوافرة لنا.

**الشرق الأدنى القديم**

-غلغامش، ترجمها ديفيد فيري

-كتاب الموتى المصري

-الكتاب المقدّس، نسخة الملك جيمس،

-أبوكريفا (الأسفار التي تُلحق بالعهد القديم)

-أقوال الآباء، (بيرك أبوث) ترجمها ترفيرز هارتفورد.

**الهند القديمة**

-المهاباهاراتا (هناك ترجمة مختصرة لويليام بَك)

ونسخة درامية أنجزها جان كلود كاريير، وترجمها بيتر بروك

-بهاغافاد-غينتا، القسم الديني المحوري

-مهاباهارتا، الكتاب السادس، ترجمة باربرا ستوللر ميللر.

-الرّاميانا، ثمة نسخة مختصرة، مكتوبة نثراً، لوليام بَك،

وإعادة سرد أنجزها ر. ك. نارايان

**الإغريق القدماء**

**هوميروس**

-الإلياذة، ترجمها ريتشموند لاتيمور

-الأوديسّة، ترجمها روبرت فيتزجيرالد

**هيسيود**

-الأعمال والأيام، ثيوغني (مبحث أصل الآلهة)، ترجمة ريتشموند لاتيمور

-**أرخيلوخوس، سافو، ألكمان**

ترجمة غاي ديفينبورت.

**أسخيلوس**

-الأورستيا، ترجمة روبرت فاغلز

-سبعة ضدّ طيبة، ترجمة أنوثني هيخت وهيلين باكون

-بروميثيوس مقيّداً

-النسوة المبتهلات

**سوفوكليس**

-أوديب ملكاً، ترجمة ستيفن بريغ وديسكين كلاي

-أوديب في كولونوس، ترجمة ربورت فيتزجيرالد

-أنتيغون، ترجمة ربورت فاغلز

-أليكترا

-أجاكس

-نساء تراخيس

-الفيلوكليتس

**يوربيدس**

(ترجمة وليام أروسميث)

-السيكلوب

-هرقل

-أليستيس

-حيقوبة (Hecuba)

-الباكّيون (The Bacchae)

-أورستيس

-أندروماخي

-ميديا، ترجمة ريكس ورنر

-أيون، ترجمة ه. د. (هيلدا دوليتل)

-هيبلوتوس، ترجمة روبرت باغ

-هيلين، ترجمة ريتشموند لاتيمور

-إفيجينيا في أوليس،

ترجمة و. س. مورين وجورج ديموك

**أرسطوفان**

-العصافير، ترجمة وليام أروزميث

-الغيوم، ترجمة وليام أروزميث

-الضّفادع

-ليسيسترا (المرأة التي تفرّق الجيوش)

-الفرسان

-اليعاسيب

-برلمان النساء

**هيرودوت**

-تواريخ

**ثوسيديدس**

-حرب البيلوبونيز

**ما قبل السقراطيين (هيراقليطس، إمبيدوقليس)**

**أفلاطون**

-الحوارات

**أرسطو**

-فن الشّعر

-الأخلاق

**الإغريق الهيلنستيون**

**ميناندر**

-الفتاة من ساموس، ترجمة إريك تيرنر

**لونجينوس**

-في المتسامي

**كوليماخوس**

-ترنيمات وأمثال

**ثيوقريطس**

-أناشيد رعوية، ترجمة داريل هين

**بلوتارك**

-حيوات، ترجمة جون درايدن

**"إيسوب"**

-خرافات

**لوسيان**

-هجائيات

**اللاّتينيون**

**بلوتوس**

-الكاذب

-الجندي المتبجّح

-الحبل

-أمفيتيرون

**تيرنس**

-الفتاة من أندروس

-المخصيّ

-الحماة

**لوكريتيوس**

-الأشياء كما هي عليه، ترجمة رولف همفريز

**سيسيرو**

-عن الآلهة

**هوراس**

-أناشيد، ترجمة جيمس ميتشي

-رسائل

-هجائيات

**بيرسيوس**

-هجائيات، ترجمة و.س. ميروين

**كاتولوس**

-آتيس، ترجمة هوراس غريغوري

-قصائد أخرى، ترجمة ريتشارد كراشو

أرباهام كاولي، وولتر سفج لاندور، وطائفة من الشعراء الإنكليز

**فيرجيل**

-الإنيادة، ترجمة روبرت فيتزجيرالد

-الرّعويات و الجورجيات، ترجمة جون درايدن

**لوكان**

-فارسيليا (عن الحرب الأهلية)

**أوفيد**

-التحوّلات، ترجمة جورج سانديز

-فنّ الحب،

-رسائل البطلات (هيرويدس) ترجمة داريل هيني

**جوفينال**

-هجائيات

**مارشال**

-أقوال مأثورة، ترجمة جيمس ميتشي

**سينيكا**

-التراجيديات، وبخاصة ميديا، وهرقل،

كما ترجمها ثوماس هيوود

**بترونيوس**

-ساتيريكون، ترجمة وليام أروسميث

**أبوليوس**

-الحمار الذهبي، ترجمة روبرت غريفز

**العصور الوسطى : اللاتينية،**

**والعربية، واللغة العامّية، ما قبل دانتي**

**القدّيس أوغسطين**

-مدينة الله

-الاعترفات

**القرآن**

ترجمة معاصرة أنجزها أحمد علي

-كتاب ألف ليلة وليلة

-قصائد إيدا الشّعرية، ترجمة لي هولاندر

**سنوري ستورلوسن**

-قصائد إيدا النثرية

-أغنية نيبلوجين

**ولفرام فون إيشينباخ**

-بارسيفال

**كريتيان دي ترويس**

-يفين: فارسُ الأسد، ترجمة بيرتون رافيل

-بيولف، ترجمة تشارلز و.كينيدي

-قصيدة سيد، ترجمة و.س. ميروين

**كريستين دي بيزان**

-كتابُ مدينة السّيدات، ترجمة إريل ريتشاردز

**دييغو دي سان بيدرو**

-سجن الحبّ

- ب -

# العصر الأرستقراطي

إنّها مرحلة من خمس مئة عام، تبدأ بعمل دانتي "الكوميديا الإلهيـة"، مـرورا بعمل غوته "فاوست، الجزء الثاني"، وهي الحقبة الـتي وفّـرت لنـا مـادّة هائلـة للقـراءة في آداب خمـس ثقافـات مختلفـة: إيطاليـة، وإسـبانية، وإنكليزيـة، وفرنسية، وألمانية. في هذه القائمة، والقوائم المتبقّيـة، لا أذكـرُ أحيانـاً أعمـالاً بمفردها، لمعلّم من التقليـد، وفي أمثلـة أخـرى أحـاول أن ألفـت الانتبـاه إلى مؤلّفين وكتب أعتبرها جزءاً من التقليد، لكنها مهملة. بدءاً من هذه، وما يلـي، تم حذف العديد من الكتّاب الجيدين، الذين ليسوا جزءاً من مـتن التقليـد. نبـدأ أيضـاً بمواجهـة ظـاهرة "كتابـات المرحلـة"، وهـذا حـزنٌ يسـتمرّ في العصـر الديموقراطي، ويهدّد بخنقنا في عصرنا. إنّ الكتّـاب الـذين يحظـون بتبجيـلٍ في زمانهم وبلدهم، أحياناً يستمرّون في أزمان أخرى وأمم أخـرى، لكـنّهم أحيانـاً يتقلّصون إلى ما كان يُعتبر يوماً صنماً دارجاً. ألمحُ، على الأقل، العديدَ ممن هم على هذه الشّاكلة في مشهدنا الأدبي المعاصر، لكن من الأفضل أن نذكرهم من خلال حذفهم، وسوف أتصدّى لهـذه القضـية بشـكل أكثـر شموليـة في الـنص الاستهلالي لقائمتي الأخيرة.

### إيطاليا

#### دانتي

-الكوميديا الإلهية، ترجمة لورانس بينيون، شعراً،

(وفقاً لمقاطع، ثلاثية الأبيات، موزونة ومقفّاة)

وجون سينكلير، نثراً.

-الحياة الجديدة، ترجمة دانتي غابرييل روزيتي

**بترارك**

-قصائد غنائية، ترجمة روبرت ديورلينغ

-مختارات، ترجمة مارك موسى

**جيوفاني بوكاشيو**

-الديكاميرون

**ماتيو ماريا بواردو**

-أورلاندو عاشقاً

**لودوفيكو أريوستو**

-أورلاندو المجنون

**مايكل انجلو بوناروتي**

-سونيتات وموسيقى ترجمة وردزورث، لونغفيلو، إمرسون، سانتيانا، وآخرون

**نيكولو ماكيافلّلي**

-الأمير

-نبات اليبروح، كوميديا

**ليوناردو دافنشي**

-دفاتر ملاحظات

**بالداسار كاستيغليون**

كتاب رجل الحاشية

**كاسبارا ستامبا**

-سونيتّات وموسيقى

**جيورجيو فاساري**

-حياة الرسّامين

**بينيفنتو سيللّيني**

سيرة ذاتية

**توركواتو تاسو**

**جيوردانو برونو**

-طرد الوحش المنتصر

**توماسو كامبانيلا**

-قصائد

-مدينة الشّمس

**جيامباتيستا فيكو**

-مبادئ العالم الجديد

**كارلو غولدوني**

-خادم السيّدين

**فيتوريو ألفيري**

-ساول

**البرتغال**

**لويس دي كاموينز**

-اللّوسيادزن ترجمة ليونارد بيكون

**أنتونيو فيريرا**

-الشعر، في "الملهمة ولدت ثانية"، ترجمة ت. ف. إيرل

**إسبانيا**

**خورخي مانريك**

-كوبلاس، ترجمة هنري وردزورث لنوغفيللو

**فرناندو دي روخاس**

-لاسيليستينا، ترجمة جيمس ماب، تحرير إريك بينتلي

-لازاريللو دي تورميس، ترجمة و. س. ميروين

**فرانسيسكو دي كويفيدو**

-رؤى، ترجمة روجر لي إيسترينج

-رسالة هجائية عن اللّوم

في (كتاب بنغوين للشّعر الإسباني)، ج. م. كوهين

**فري لويس دي ليون**

-قصائد، ترجمة ويليس بارنستون

**القدّيس يوحنّا الصليب**

-قصائد، ترجمة جون فريديرك نيمز

**لويس دي غونغورا**

-سونيتّات

-خلوات

**ميغيل دي سرفانتس**

-دون كيخوته، ترجمة صموئيل بوتنام

-قصص نموذجية

**لوب دي فيغا**

-لا دوروتا، ترجمة ألان تروبلد وإيدوين هونيغ

-فيونت أوفجونا، ترجمة روي كامبل

-ضائع في المرآة، ترجمة أدريان ميتشل

-فارس أولميدو، ترجمة ويلارد كينغ

**تيرسو دي مولينا**

-محتال إشبيليا، ترجمة روي كامبل

**بيدرو كالديرون دي لا باركا**

-الحياة حلم، ترجمة روي كامبل

-رئيس بلدية زالاميا

-السّاحر القوي

-طبيبُ الشّرف

**سور خوانا دي إينس دي لا كروز**

-قصائد

**إنكلترا واسكتلاندا**

**جيفري تشوسر**

-حكايات كانتربري

-ترويلوس وكريسيد

**السير ثوماس مالوري**

-لا مورت دي آرثر

**وليام دنبر**

-قصائد

**جون سكيلتون**

-قصائد

**السير ثوماس مور**

-اليوتوبيا

**السير ثوماس وايت**

-قصائد

**هنري هاورد، إيرل سورّي**

-قصائد

**السير فيليب سيدني**

-سيدةُ أركاديا بيمبروك

-أستروفيل وستيلا

-اعتذار للشعر

**فولك غريفيل، لورد بروك**

-قصائد

**إدموند سبنسر**

-الملكلة الخرافية

-قصائد ثانوية

**السير والتر رالي**

-قصائد

**كريستوفر مارلو**

-قصائد ومسرحيات

**مايكل درايتون**

-قصائد

**صموئيل دانيال**

-قصائد

-دفاع عن القافية

**ثوماس ناش**

-المسافر التعيس الحظّ

**ثوماس كايد**

-التراجيديا الإسبانية

**وليام شكسبير**

-مسرحيات وقصائد

**ثوماس كامبيون**

-أغان

**جون دن**

-قصائد

-عِظات

**بن جونسون**

-قصائد، ومسرحيات، وأقنعة

**فرانسيس بيكون**

-مقالات

**روبرت بورتون**

-تشريح الكآبة

**السير ثوماس براون**

-دواءُ ديني

-هيدروتافيا أو دفن الجرّة

-حديقةُ سايروس

**ثوماس هوبز**

-اللّوياثان

**روبرت هيريك**

-قصائد

**ريتشارد لافليس**

-قصائد

**أندرو مارفيل**

-قصائد

**توماس تراهيرن**

-قرون، قصائد، وتقديمُ الشكر

**هنري فان**

-شعر

**جون ويلموت، إيرل روشيستر**

-قصائد

**ريتشارد كراتشو**

-قصائد

**فرانسيس بيمونت وجون فليتشر**

-مسرحيات

**جورج تشابمان**

-مسرحيات كوميدية، تراجيديات، قصائد

**جون فورد**

-من المثير للشفقة أنّها عاهرة

**جون مارستون**

-السّاخط

**جون ويبستر**

-الشيطان الأبيض

-دوقة مالفي

**ثوماس ميدلتون ووليام رولي**

-الخائن

**سيريل تورنر**

-مأساة المنتقم

**فيليب ماسينجر**

-طريقة جديدة لدفع ديون قديمة

**جون بونيان**

-رحلة المؤمن

**إسحق والتون**

-الصّائد الكامل

**جون ميلتون**

-الفردوس مفقوداً

-الفردوس مستعاداً

-ليسيداس، كوموس، والقصائد الثانوية

-شمشون

-إيريوباجتيكيا (خطاب البرلمان)

**جون أوبري**

-حيوات مختصرة

**جيرمي تيلر**

-احتضار مقدّس

**صموئيل بتلر**

-هوديبراس

**جون درايدن**

-شعر ومسرحيات

-مقالات نقدية

**ثوماس أوتوي**

-مدينة البندقية

**وليام غونغريف**

-حالُ العالم

-الحب من أجل الحب

**جوناثان سويفت**

-حكاية الحوض

-رحلات غاليفر

-أعمال نثرية أقصر

-قصائد

**السّير جورج إيثيريج**

-رجل النمط

**ألكسندر بوب**

-قصائد

**جون غي**

-أوبرا الشحّاذ

**جيمس بوسويل**

-حياة جونسون

-يوميات

**صموئيل جونسون**

-الأعمال

**إدوارد غيبون**

-تاريخ تدهور وسقوط الإمبراطورية الرّومانية

**إدموند بيرك**

-استقصاء فلسفي عن المتسامي والجميل

-تأمّلات في الثورة الفرنسية

**موريس مورغان**

-مقالة عن الشّخصية الدرامية للسير جون فولستاف

**وليام كولينز**

-قصائد

**ثوماس غراي**

-قصائد

**جورج فاركوهار**

-حيلة العشّاق

-الضّابط الآمر

**وليام وايشرلي**

-زوجة من الرّيف

-المقاول الواضح

**كريستوفر سمارت**

-جوبيليت آغنو

-أغنية إلى ديفيد

**أوليفر غولد سميث**

-كاهن ويكفيلد

-تمسكنت فتمكّنت

-المسافر

-القرية المهجورة

**ريتشارد برينسلي شريدان**

-مدرسة الفضيحة

-الخصوم

**وليام كوبر**

-الأعمال الشعرية

**جورج غراب**

-الأعمال الشعرية

**دانيال ديفو**

-مول فلاندرز

-روبنسون كروزو

-يوميات سنة الطّاعون

**صموئيل ريتشاردسون**

--كلاريسا

-باميلا

-السير شارلز غرانديسون

**هنري فيلدينغ**

-جوزيف أندروز

-تاريخ توم جونز، اللقيط

**توبياز سموليت**

-رحلة همفري كلينكر

-مغامرات رودريك راندوم

**لورانس ستيرن**

-حياة وآراء تريسترام شاندي، النبيل

-رحلة عاطفية عبر فرنسا وإيطاليا

**فاني بيرني**

-إيفيلينا

**جوزيف أديسون وريتشارد ستيل**

-المتفرّج

**فرنسا**

**جان فروسارت**

-تواريخ

-أغنية رولان

**فرانسوا فيللون**

-قصائد، ترجمة غالاوي كينيل

**ميشيل دي مونتان**

-مقالات، ترجمة دونالد فريم

**فرانسوا رابيلي**

-مغامرات غارغانوتا وبانتاغرويل

ترجمة دونالد فريم

**مارغورايت دي نافار**

-الهيباتاميرون (الأيام السّبعة)

**جواشيم دو بيللي**

-الندم، ترجمة سي. ه. سيسون

**موريس سيف**

-ديلي

**بيير دي رونسار**

-أناشايد، مراثٍ، سونيتّات

**فيليب دي كامينينز**

-مذكّرات

**أغريبا دو أوبين**

-التراجيديات

**روبرت غارنييه**

-مارك أنطوني، ترجمة ماري (سيدني) هيربرت، كونتّيسة بيمبروك

-اليهوديات

**بيير كورناي**

-السّيد

-بوليوكت

-نيكوميد

-هوراس

-سينّا

-رودون

**فرانسوا دي لا روشيفوكو**

-أمثال

**جان دي لا فونتين**

-حكايات خرافية

**موليير**

(ترجمة ريتشارد ويلبر)

-كاره الناس

-طرطوف

-مدرسة الزوجات

-السّيدات المتعلّمات

(ترجمة دونالد فريم)

-دون جوان

-مدرسة الأزواج

-النبيل القادم

-البخيل

-المريض بالوهم

**بليس باسكال**

-أفكار

**جاك بيناين بوسيت**

-خطب جنائزية

**نيكولاس بواليو-ديسبري**

-فن الشّعر

-لوترين

**جان راسين**

(ترجمة ريتشارد ويلبر)

-فيدرا

-أندروماك

(ترجمة س. ه. سيسون)

-بريتانيكوس

-آثالياه

**بيير كارليت دي ماريفو**

-الكوميديات السبع

**جان جاك روسو**

-الاعترافات

-إميل

-أولويز الجديدة

**فولتير**

-صادق

-كانديد (السّاذج)

-رسائل عن إنكلترا

-زلزال ليشبونة

**آبي بريفوست**

-مانون ليسكاوت، ترجمة دونالد فريم

**مدام دي لا فييت**

-أميرة كليفِز

**سيباستيان-روخ نيكولا دي تشامفورت**

-منتجات الحضارة المكتملة، ترجمة و. س. ميروين

**دينيس ديدرو**

-ابنُ أخ راميو

**تشوديرلوس دي لاكلوس**

-صِلاتٌ خطرةٌ

**ألمانيا**

إيرازموس، هولندي، عاش في سويسرا، وألمانيا، وكتب باللاّتينية، وُضِع هنا، اعتباطاً، لكنّه تركَ أثراً في حركة الإصلاح اللّوثرية.

**إيرازموس**

-في مديح الحماقة

**يوهان ولفغانغ فون غوته**

-فاوست، الجزآن، الأوّل والثاني،
ترجمة ستيوارت أتكينس

-الحقيقة والشعر من (حياتي)

-إيغمونت، ترجمة ويلارد تراسك

-علائق مختارة

-أحزان الشّاب فيرتر، ترجمة لويس بوغان،
إليزابيث ماير، والشاعر أودن

-قصائد، ترجمة مايكل همبرغر،
كريستوفر ميدلتون، وآخرون

-تدريبُ ويلهلم مَيستر

-سنوات تسكّع ويلهلم مَيستر

-الرحلة الإيطالية

-مسرحيات شعرية، هرمان ودوروثي،

ترجمة مايكل همبرغر وآخرين

-مراثٍ رومانية، أمثال، الديوان الغربي - الشّرقي

ترجمة مايكل همبرغر.

**فريديرك شيللر**

-اللصوص

-ماري ستيوارت

-وولينستاين

-دون كارلوس

-عن السّاذج والعاطفي في الأدب

**غوتهولد ليسينغ**

-لاكون

-ناثان الحكيم

**فريديرك هولدرلين**

-ترانيم وشذرات، ترجمة ريتشارد سيبورث

-قصائد مختارة، ترجمة مايكل همبرغر

**هنريتش فون كليست**

-مسرحيات خمس، ترجمة مارتن غرين بيرغ

-قصائد

- ت -

## العصر الدّيموقراطي

حدّدتُ معالمَ عصر فيكو الديموقراطي، في القرن التاسع عشر، ما بعد غوته، حين انحسر الأدب في إيطاليا وإسبانيا، وانتقلت راية التفرّد إلى إنكلترا، مع نهضة "النهضة" التي شهدتها الحركة الرومانسية، وإلى فرنسا وألمانيا، بدرجة أقلّ. هذه هي أيضاً الحقبة التي بدأت فيها قوّةُ الأدبين، الرّوسي والأميركي، بالظهور. وكنتُ امتنعتُ عن العودة إلى بعض الحملات الرّاهنة المرتبطة بالتقليد، التي تحاولُ رفعَ شأن عدد من الكاتبات غير الجديرات، من القرن التاسع عشر، وبعض السّرديات والأشعار المغمورة، للأميركيين الأفارقة. إنّ توسيع التقليد، مثلما ذكرتُ في أكثر من موضعٍ في هذا الكتاب، يسعى إلى إبعاد الكتّاب الأفضل، وأحياناً النخبة منهم، لأنه، براغماتياً، لا أحد منّا، (كائناً من كان) امتلك الوقت الكافي لقراءة كلّ شيء، مهما كانت شهوته للقراءة كبيرة. وبالنسبة إلى معظمنا، فإنّ المؤلفين الثانويين، والشباب المتعجّلين على وجه الخصوص، سوف يستهلكون الطّاقة التي من الأفضل استثمارها في كتّاب أقوى. إنّ جلّ ما تمّ إحياؤه تقريباً على يد النقّاد النسويين والأميركيين الأفارقة، يقع في خانة "أعمال المرحلة"، المسبوقة تخييلياً، والضعيفة منذ لحظة مجيئِها إلى الوجود.




### إيطاليا

#### يوغو فوسكولو

-عن الضرائح، ترجمة ثوماس بيرغين

-الرسائل الأخيرة لجاكوبو أورتيس

-أناشيد وبسملات

**أليساندرو مانزوني**

-المخطوبة

-عن الرواية التاريخية

**جياكومو ليوباردي**

-مقالات وحوارات، ترجمة جيوفاني سيكيتي

-قصائد

-المقالات الأخلاقية، ترجمة هاورد نورس

**جيوسيبي جياكينو بيللي**

-سونيتات رومانية، ترجمة هارولد نورس

**جيوسو كاردوكي**

-ترنيمة إلى الشيطان

-أناشيد بربرية

-بحور وقوافٍ

**جيوفاني فيرغا**

-روايات صغيرة من صقلية، ترجمة د. ه. لورانس

-ماسترو-دون جيسولدو، ترجمة د. ه. لورانس

-المنزل قرب شجرة الورد، ترجمة ريموند روزنثال

-أنثى الذئب وقصص أخرى، ترجمة جيوفاني سيكيتي

**إسبانيا والبرتغال**

**غوستافو أدولفو بيكير**

-قصائد

**بينيتو بيريز غالدوس**

-فورتيوناتا و جاسينتا

**ليوبولدو ألاس (كلارين)**

-لا رجينتا

**خوسيه ماريا دي غيكا دي كويروس**

-المایاس

**فرنسا**

**بينيامن كونستانت**

-ألدولف

-الدفتر الأحمر

**فرانسوا-أوغست-رينيه دي شاتوبريان**

-أتالا و رينيه، ترجمة إريفينغ بوتر

-عبقرية المسيحية

**ألفونس دي لامرتين**

-تأمّلات

**ألفرد دي فينّي**

-شاتيرون

-قصائد

**فيكتور هوغو**

-المسافة، الظلال: قصائد مختارة، ترجمة هاري غوسيت

-البؤساء

-أحدب نوتردام

-وليام شكسبير

-كادحو البحر

-نهاية الشيطان

-الله

**ألفرد دي موسيه**

-قصائد

-لورنزاسيو

**جيرارد دي نرفال**

-الأوهام، ترجمة بيتر جي

-سيلفي

-أورليا

**ثيوفايل غوتير**

-الآنسة دي موبين

-زخرفات صقلية وأحجار كريمة

**هونور دي بلزاك**

-الفتاة ذات العينين الذهبيتين

-لويس لامبرت

-جلد الحمار البرّي

-العجوز غوريوت

-ابن الخال بِيت

-عاهرة دنيئة مترفّعة

-يوجين غراندل

-أرسول ميرويت

**ستندال**

-عن الحب

-الأحمر والأسود

-منزلُ الصكّ في بارما

**غوستاف فلوبير**

-مدام بوفاري، ترجمة فرانسيس ستيغموللر

-تربية عاطفية

-سلامبو

-روح بسيطة

**جورج ساند**

-البحيرة الممسوسة

**شارل بودلير**

-أزهار الشرّ، ترجمة ريتشارد هاورد

-كآبة باريس

**ستيفان مالارميه**

-نثر وقصائد مختارة

**بول فيرلين**

-قصائد مختارة

**آرثر رامبو**

-الأعمال الكاملة، ترجمة بول شميدت

**تريستان كوربيير**

-حبّ مريض

**جول لافورغ**

-كتابات مختارات، ترجمة وليام سميث

**غي دي موباسان**

-قصص قصيرة مختارة

**إميل زولا**

-الجنينيّ

-الثمل

-نانا

**اسكندنافيا**

**هنريك إبسن**

-براند، ترجمة جيفري هيل بيير جاينت، ترجمة رولف فجيلد

-الإمبراطور

-هيدا غابلر

-المعلّم البنّاء

-السّيدة من البحر

-حين نصحو كموتى

**أوغست ستريندبرغ**

-إلى دمشق

-الآنسة جولي

-الأب

-رقصة الموت

-سوناتا الشّبح

-مسرحية حلم

**بريطانيا العظمى**

**روبرت بيرنز**

-قصائد

**وليام بليك**

-الأعمال الشعرية والنثرية الكاملة

**وليام وردزورث**

-قصائد

-المقدّمة

**السير ولتر سكوت**

-ويفرلي

-قلب ميدلوثيان

-قفّاز أحمر

-موت عتيق

**جين أوستن**

-كبرياء وتحيّز

-إمّا

-حديقة مانسفيلد

-إقناع

**صموئيل تيلر كولريدج**

-قصائد وكتابات نثرية

**دوروثي وردزورث**

-مذكّرات غراسمير

**وليام هازليت**

-مقالات ونقد

**لورد بايرون**

-دون جوان

-قصائد

**والتر سفيج لاندور**

-قصائد

-أحاديث متخيّلة

**ثوماس دي كوينسي**

-اعترافات مدمن أفيون إنكليزي

-مختارات نثرية

**تشارلز لامب**

-مقالات

**ماريا إيدجورث**

-القلعة باهظة الإيجار

**جون غولت**

-الميراث

**إليزابيث كاسكل**

-كرانفورد

-ماري بارتون

-شمال وجنوب

**جيمس هوغ**

-المذكّرات الخاصّة والاعترافات لمذنب معذور

**تشارلز ماتيورن**

-ميلموث المتسكّع

**بيرسي بايشي شللي**

-قصائد

-دفاع عن الشعر

**ماري وولستونكرافت شللي**

-فرانكستين

**جون كلير**

-قصائد

**جون كيتس**

-قصائد ورسائل

**ثوماس لافيل بيدوز**

-الكتاب الهزلي للموت

-قصائد

**جورج دارلي**

-نبينث

-قصائد

**ثوماس هود**

-قصائد

**ثوماس ويد**

-قصائد

**روبرت براونينغ**

-قصائد

-الخاتم والكتاب

**تشارلز ديكنز**

-أوراق نادي بيكويك، ظهرت بعد وفاته،

-ديفيد كوبرفيلد

-مغامرات أوليفر تويست

-حكاية مدينتين

-منزل كئيب

-أوقات عصيبة

-نيكولاس نيكلباي

-دومبي والابن

-آمال عظيمة

-مارتن تشوزيلويت

-قصص عيد الميلاد

-دوريت الصغيرة

-صديقنا المشترك

-أحجية إيدوين درود

**ألفرد، لورد تينسون**

-قصائد

**دانتي غابرييل روزيتي**

-قصائد وترجمات

**ماثيو أرنولد**

-قصائد

-مقالات

**أرثر هيو كلو**

-قصائد

**ثوماس لاف بيكوك**

-مسرح الأشباح

-غريل غرينج

**جيرارد مانلي هوبكينز**

-قصائد ونثر

**ثوماس كارليل**

-كتابات نثرية مختارة

-سارتور ريسارتوس

**جون راسكين**

-فنانون حديثون

-حجارة البندقية

-إلى هذه النهاية

-ملكة الهواء

**والتر باتر**

-دراسات في تاريخ النهضة

-مقاربات

-بورتريات، متخيّلة

ماريوس الأبيقوري

**إدوارد فيتزجيرالد**

-رباعيّات عمر الخيام

**جون ستيوارت ميل**

-عن الحرية

-السيرة الذاتية

**جون هنري نيومان**

-الاعتذار

-قواعد القبول

-فكرة الجامعة

**أنتوني ترولوب**

-روايات باريستشير

-روايات بوليسر

-مزرعة أورلي

-الطريقة التي نحيا فيها الآن

**لويس كارول**

-أعمال كاملة

**إدوارد لير**

-هراء كامل

**جورج غيسينغ**

-شارع غَرَبْ الجديد

**ألجيرنون تشارلز سوينبرن**

-قصائد ورسائل

**شارلوت برونتي**

-جين إير

-فلليت

**إميلي برونتي**

-قصائد

-مرتفعات وذرينغ

**وليام ميكبيس ثَكَري**

-خُيلاء الجميل

-تاريخ هنري إيسموند

**جورج ميريدث**

-قصائد

-النرجسي

**فرانسيس ثومبسون**

-قصائد

**ليونيل جونسون**

-قصائد

**روبرت بريدجز**

-قصائد

**جيلبرت كيث تشيسترون**

-قصائد مجموعة

-الرجل الذي كان الخميس

**صموئيل بتلر**

-إيرون

-طريقة الجسد

**و. س. جيلبرت**

-المسرحيات الكاملة لجيلبرت وسوليفان

-أناشيد رعوية

**ويلكي كولينز**

-حجر القمر

-المرأة بالأبيض

-لا اسم

**كوفينتري باتمور**

-أناشيد

**جيمس ثومبسون (بايش فانوليس)**

-مدينة اللّيل البهيم

**أوسكار وايلد**

-مسرحيات

-صورة دوريان غراي

-الفنان كناقد

-رسائل

**جون ديفيدسون**

-قصائد رعوية وأغانٍ

**إرنست داوسن**

-قصائد كاملة

**جورج إليوت**

-آدم بيد

-سيلاس مارنر

-الطّاحون على العشب

-ميدلمارش

-دانيال ديروندا

**روبرت لويس ستيفنسون**

-مقالات

-المخطوف

-الدكتور جيكل والسيّد هايد

-جزيرة الكنز

-الليالي العربية الجديدة

-سيّد بولانترا

-وير هيرميستون

**وليام موريس**

-رومانسيّات مبكّرة

-الفردوس الأرضي

-البئر في نهاية العالم

-أخبار من لا مكان

**برام ستوكر**

-دراكولا

**جورج ماكدونالد**

-ليليت

-على ظهر الرّيح الشمالية

**ألمانيا**

**نوفاليس (فريدريك فون هاردينبرغ)**

-ترانيم لليل

-أمثال

**جاكوب وويلهلم غريم**

-حكايات خرافية

**إدوارد مورايك**

-قصائد مختارة، ترجمة كريستوفر ميدلتون

-موزارت في طريقه إلى براغ

**ثيودر ستورم**

-هائل

-قصائد

**غوتفرايد كيللر**

-غرين هنري

-حكايات

**إ. ت. و. هوفمان**

-إكسير الشّيطان

-حكايات

**جيرماياس غوثيلف**

-العنكبوت الأسود

**ادالبيرت ستيفتر**

-صيف هندي

-حكايات

**فريدريك شليغل**

-نقد وأمثال

**جورغ بوتشنر**

-موت دانتون

-ويزيك

**هنرتش هايني**

-قصائد كاملة

**ريتشارد فاغنر**

-حلقة النيبلونغ

**فريديرك نيتشه**

-ولادة التراجيديا

-ما وراء الخير والشر

-في جينولوجيا الأخلاق

-إرادة القوة

**ثيودور فونتن**

-إيفي بريست

ستيفان جورج

-قصائد مختارة

**روسيا**

**ألكسندر بوشكين**

-حكاية نثرية كاملة

-قصائد مجموعة، ترجمة والتر أرندت

-يوجين أونغين، ترجمة تشارلز جونستون

-قصائد سردية، ترجمة تشارلز جونستون

-بوريس غودنوف

**نيكولاي غوغول**

-الحكايات الكاملة

-أرواح ميتة

-مفتش الحكومة، ترجمة أدريان ميتشيل

**ميخائيل ليرمنتوف**

-قصائد سردية، تشارلز جونستون

بطل من زماننا

**سيرغي أكساكوف**

-تواريخ عائلة

**ألكسندر هيرزين**

-ماضيّ وأفكاري

-من الشّاطئ الآخر

**إيفان غونشاروف**

-السفينة الحربية بالاّدا

-أوبلوموف

**إيفان تورغينيف**

-دفتر ملاحظات رياضي، ترجمة ناتاشا هيببيرن

-شهر في الريف

-آباء وبنون

-في المساء

-الحب الأوّل

**فيودور دوستويفسكي**

-ملاحظات من العالم السفلي

-الجريمة والعقاب

-الأبله

-الممسوس (الشياطين)

-الأخوة كارامازوف

-روايات قصيرة

**ليو تولستوي**

-القوقازيون

-الحرب والسلم

-آنا كارنينا

-اعتراف

-قوة الظلام

-روايات قصيرة

**نيكولاي ليسكوف**

-حكايات

**ألكسندر أوستروفسكي**

-العاصفة

**نيكولاي تشيرنشفسكي**

-ما الذي ينبغي فعله؟

**ألكسندر بلوك**

-الاثنتا عشرة وقصائد أخرى، ترجمة أنسلم هولو

**أنطون تشيخوف**

-الحكايات

-المسرحيات الكبرى

**الولايات المتحدة الأميركية**

**واشنطن إريفنغ**

-كتابُ الرسوم الأوّلية

**وليام كولن براينت**

-قصائد

**جيمس فينيمور كوبر**

قاتلُ الوعل

**جون غرينليف وايتير**

-قصائد

**رالف والدو إمرسون**

-الطبيعة

-مقالات، السلسلة الأولى والثانية

-رجال نموذجيون

-سلوك الحياة

-مذكّرات

-قصائد

**إميلي ديكنسون**

-القصائد الكاملة

**وولت ويتمان**

-أوراق العشب، الطبعة الأولى

-أوراق العشب، الطبعة الثالثة

-القصائد الكاملة

-أيام شخص نموذجي

**ناثينال هوثورن**

-الحرف القرمزي

-حكايات ورسوم أوّلية

-إله الحقول الرّخامي

-دفتر يوميات

**هرمان ملفل**

-موبي ديك

-حكايات الرّواق المقنطر

-بيلي بَد

-قصائد

-كلاريل

**إدغار ألان بو**

-شعر وحكايات

-مقالات ومراجعات

-سرد آرثر غوردون بيم

-يوريكا

جونز فيري

-مقالات وقصائد

**فريدريك غودارد تكرمان**

-الصّرصار وقصائد أخرى

**هنري ديفيد ثورو**

-بحيرة والدن

-قصائد

-مقالات

**ريتشارد هنري دانا جونيور**

-سنتان أمام السّارية

**فريدريك دوغلاس**

-سرد حياة فريدريك دوغلاس، عبدٌ أميركي

**هنري وادزورث لونغفيلو**

-قصائد مختارة

**سيدني لانير**

-قصائد

**فرانسيس باركمان**

-فرنسا وإنكلترا في شمال أميركا

-مسار كاليفورنيا وأوريغون

**هنري أدامز**

-تربية هنري أدامز

-سانت ميشيل

**أمبروز بيرز**

-كتابات مختارة

**لويزا مي ألكوت**

-نساء صغيرات

**تشارلز و. تشيسنوت**

-النثر القصير

**كيت تشوبين**

-الصحوة

**وليام دين هولز**

-صعود نجم سيلاس لافام

-مثال حديث

**ستيفن كرين**

-الوسام الأحمر للشجاعة

-قصص وقصائد

**هنري جيمس**

-صورة السّيدة

-أهل بوسطن

-الأميرة كاساماسيما

-العصر البشع

-حكايات وروايات قصيرة

-السّفراء

-جناحا اليمامة

-الإناء الذهبي

**هارولد فريدريك**

-إدانة ثيرون وير

**مارك توين**

-القصص القصيرة الكاملة

-مغامرات هاكل بيري فين

-طريق سباق الشيطان

-الرقم أربعة وأربعون: الغريب الغامض

-بودينهيد ويلسون

-يانكي من كينيتِكت في بلاط الملك آرثر

**وليام جيمس**

-تنويعات التجربة الدينية

-البراغماتية

**فرانك نوريس**

-الأخطبوط

**ساره أورن جويت**

-بلاد شجر التنّوب

**ترومبول ستيكني**

-قصائد

- ث -

# العصر الفوضوي: نبوءةٌ للتقليد

لست واثقاً بهذه القائمة، كما كنتُ إزاء الثلاث الأولى. النبوءة الثقافية تظل دائماً لعبة المغفّل. وليست جميع الأعمال هنا بقادرة على أن تبرهن جدارتها في التقليد، والاكتظاظ الأدبي يمكن أن يشكّل خطراً على بعض منها. لكنني لم أستثنِ ولم أضمّ أحداً، على أساس السياسة الثقافية، على الإطلاق. ما قمتُ بحذفه من أعمال، تبدو لي محكومة بأن تصبح أدب مرحلة، وحتى مناصروها من "المتعدّدين ثقافياً" يمكن أن ينقلبوا عليها، بعد جيلين أو نحو ذلك. ما هو موجود هنا يعكس، من دون شك، بعضاً من حوادث ذائقتي الشّخصية، لكنّه، لا يمثّل بكلّيته، في أيّ حال، نزعاتي الغرائبية. روبرت لويل وفيليب لاركين موجودان هنا لأنني، كما يبدو، الناقد الوحيد الحيّ، الذي يعتبر أنهما حظيا بتقديرٍ مبالغ فيه، وبالتالي قد أكون مخطئاً، وربما أعمت بصيرتي الاعتبارات الجماليّة المفرطة، وهذا ما أمقته، وأحاول أن أتجنّبه. لن أفاجأ، لو كان بإمكاني العودة من عالم الموتى، بعد خمسين عاماً من الآن، أن أكتشف بأن لويل ولاركين ينتميان إلى أدب المرحلة، مثل كثيرين لم أقم باختيارهم. لكنّ النقّاد لا يصنعون التقاليد، ولا الشبكات المتذمّرة تفعل ذلك، وربّما برهن الشّعراء القادمون على أنّ لويل ولاركين يستحقان الانضمام إلى التقليد، من خلال رؤيتهما كتأثيرين لا مفرّ منهما.

**إيطاليا**




**لويجي بيرانديللو**

-أقنعة عارية: مسرحيات خمس،

ترجمة إريك بنتلي وآخرين

**غابرييل دانونزيو**

-مايا: في مديح الحياة

**دينو كامبانا**

-أغان أورفية، ترجمة تشارلز رايت

**أمبرتو سابا**

-قصص وذكريات،

ترجمة إيستيل غيلسون

-قصائد

**جيوسيبي توماسي دي لامبيدوسا**

-النمر، ترجمة أرشيبالد كولكون

**جيوسيبي أونغاريتي**

-قصائد مختارة، ترجمة ألن ماندلبوم

-الميناء المدفون، قصائد مختارة، ترجمة كيفن هارت

**يوجين مونتال**

(ترجمة وليام أروزميث)

-العاصفة وأشياء أخرى: قصائد

-المناسبات: قصائد

-عظام أسماك الحبّار: قصائد (ترجمة جوناثان غالاسي)

-باستثناء ذلك: أخيراً وأوّلاً

-قصائد

-الحياة الثانية للفنّ: مقالات مختارة

**سلفاتور كوسيمودو**

-كتابات مختارة: قصائد وخطاب عن الشّعر

ترجمة ألن ماندلبوم

**توماسو لاندولفي**

-زوجة غوغول وقصص أخرى

**ليوناردو ساياشا**

-نهار البوم

-خطر متعادل

-بحرٌ أدكن كالنّبيذ: ثلاث عشرة قصّة

**بير باولو بازوليني**

-قصائد، ترجمة نورمان مكافي مع لوسيانو مارتينغو

**سيزار بافيس**

-عمل شاقّ: قصائد، ترجمة وليام أروزميث

-حوارات مع ليكو، ترجمة وليام أروزميث وكرين روس

**بريمو ليفي**

-إذا لم يكن الآن، فمتى؟ ترجمة وليام ويفر

-قصائد مختارة

-طاولة مرحلية

**إيتالو سفيفو**

-اعترافات زينو

-إذ يتقدّمُ المرءُ في السنّ

**جيورجيو باساني**

-مالك الحزين، ترجمة وليام ويفر

**ناتاليا غينزبرغ**

-عائلة

**إليو فيتوريني**

نساءُ ميسينا

**ألبرتو مورافيا**

-1934، ترجمة وليام ويفر أندريا زانزوتّو

-شعر مختار

**إيتالو كالفينو**

-مدن لامرئية، ترجمة وليام ويفر

-البارون في الأشجار، ترجمة أرشيبالد كولكون

-إذا كنتَ مسافراً في ليلِ الشتاء، ترجمة وليام ويفر

**أنطونيو بورتا**

-قُبلات من حلم آخر: قصائد، ترجمة أنطوني مولينو

**إسبانيا**

**ميغيل دي أونامونو**

-ثلاث روايات نموذجية، ترجمة آنجل فلوريس

-ربّنا الدون كيخوته، ترجمة أنطوني كيريغان

**أنطونيو ماتشادو**

-قصائد مختارة، ترجمة ألان تروبلد

**خوان رامون خمينيث**

-واقع لامرئي: قصائد، ترجمة أنطونيو دي نيكولاس

**بيدرو ساليناس**

-صوتي بسببك، قصائد، ترجمة ويليس بارنستون

**خورخي غوللين**

-غوللين عن غوللين: الشعر والشاعر ترجمة ريغينالد غيبونز

**فيسنت ألكسندر**

-شوق إلى الضوء: قصائد مختارة

**فريدريكو غارثيا لوركا**

-قصائد مختارة

-ثلاث تراجيديات: عرس الدم، يرما، منزل برناردا ألبا

**رافائيل ألبرتي**

-أرقُ البوم: قصائد، ترجمة مارك ستراند

**لويس سيرنودا**

-قصائد مختارة، ترجمة ريغينالد غيبونز

**ميغيل هرناندز**

قصائد مختارة

**بلاس دي أوترو**

-قصائد مختارة

**كاميلو خوسيه سيلا**

-خلية النحل

**خوان غويتيسلو**

-فضاء متحرّك، ترجمة هيلين لين

**كاتالونيا**

**كارليس ريبا**

-قصائد مختارة

**ج. ف. فويكس**

-قصائد مختارة

**خوان بيروخو**

-تاريخ طبيعي، ترجمة ديفيد روزنثال

**ميرسي رودوريدا**

-زمنُ اليمام، ترجمة ديفيد روزنثال

**بيير غيمفيرير**

-قصائد مختارة

**سلفادرو إيسبيريو**

-قصائد، ترجمة بورتون رافيل

**البرتغال**

**فرناندو بيسوا**

-حارس الأغنام، ترجمة إدوين هونيغ وسوزان براون

-قصائد، ترجمة إدوين هونيغ وسوزان براون

-قصائد مختارة، ترجمة، بيتر ريكارد

-دائماً المندهش: قصائد مختارة، ترجمة إدوين هونيغ

-كتابُ الاضطراب، ترجمة ألفرد ماك آدم

**خورخي دي سينا**

-قصائد مختارة

**خوسيه ساراماغو**

-بالتاسار وبليموندا

**خوسيه كاردوسو بيرس**

-قصيدة شاطئ الكلاب

**صوفيا دي ميللو برينر**

-قصائد مختارة

**يوجينو دي أندرادي**

-قصائد مختارة

**فرنسا**

**أناتولي فرانس**

-جزيرة بنغوين

-ثايس

**ألان-فورنير**

-مولن الطّويل

**مارسيل بروست**

-تذكّر الأشياء الماضية (البحث عن الزّمن الضائع)

ترجمة سي. ك. سكوت مونكريف، تنقيح تيرنس كيلمارتن

**أندريه جيد**

(ترجمة ريتشارد هاورد)

-اللاأخلاقي

-كوريدون

(ترجمة دوروثي بوسي)

-مغامرات لافكاديو (كهوف الفاتيكان)

-المزوّرون

-المذكّرات

**كولتيه**

-قصص مختارة

-التراجع عن الحب

**جورج باتيل**

-زرقة الظهيرة

**لويس فرديناند سيلين**

-رحلة إلى نهاية الليل

**رينيه دومال**

-النظير، ترجمة روجر شاتوك

**جان جينيه**

(ترجمة بيرنارد فريشمان)

-سيّدة الزّهور

-مذكرات لصّ

-الشرفة

**جان جيرودو**

-مسرحيات أربع، ترجمة موريس فالينسي

**ألفرد جاري**

-أعمال مختارة، ترجمة روجر شاتوك وسيمون تيلر

**جان كوكتو**

-الآلة الجهنّمية ومسرحيات أخرى

**غيّوم أبوللينير**

-كتابات مختارة، ترجمة روجر شاتوك

**أندريه بريتون**

-قصائد، ترجمة جان بيير كوفين وماري آن كاوز

-بيانات السريالية، ترجمة ريتشارد سيفر وهيلين لين

**بول فاليري**

-فن الشعر

-كتابات مختارة

**رينيه شار**

-قصائد، ترجمة جوناثان غريفين وماري آن كلوز

**بول إيلوار**

-قصائد مختارة

**لويس آراغون**

-قصائد مختارة

**جان جيونو**

-السّائس

**ميشيل ليريس**

-رجولة، ترجمة ريتشارد هاورد

**ريمون راديغوي**

-الحفلة التنكّرية للكونت دي أورغيل

**جان بول سارتر**

-لا مخرج

-الغثيان، ترجمة ليود ألكسندر

-القديس جينيه

-الكلمات، ترجمة برنارد فريشمان

-أبلهُ العائلة: غوستاف فلوبير

**سيمون دي بوڤوار**

-الجنس الثاني

**ألبير كامو**

-الغريب، ترجمة ماثيو وارد

-الطاعون

-السقوط

-المتمرّد

**هنري ميشو**

-كتابات مختارة، ترجمة ريتشارد إلمان

**إدموند جابيه**

-كتاب الأسئلة، ترجمة روزماري والدروب

-قصائد مختارة، ترجمة كيث والدروب

**سان جون بيرس**

-أناباز، ترجمة ت. س. إليوت

-العصافير، ترجمة روبرت فيتزجيرالد

-المنفى وقصائد أخرى، ترجمة دينيس ديفلين

**بيير ريفردي**

-قصائد مختارة

**تريستان تزارا**

-سبعة بيانات دادائية، ترجمة باربرا رايت

**ماكس جاكوب**

-قصائد مختارة

**بيير جان جوف**

-قصائد مختارة

**فرانسيس بونج**

-أشياء: كتابات مختارة، ترجمة سيد كورمان

**جاك بريفير**

-كلمات السرّ

**فيليب جاكوتيه**

-قصائد مختارة، ترجمة ديريك ماهون

**شارلز بيغي**

-أحجية الصدقة

**بينيامن بيريه**

-قصائد مختارة

**أندريه مارلو**

-الفاتحون

-الطريق الملكية

-قدر الإنسان

-أمل الإنسان

-أصواتُ الصّمت

**فرانسوا مورياك**

(ترجمة جيرارد هوبكينز)

-صحراءُ الحب

-امرأةُ الفرّيسين

**جان *آنوي***

-بيكيت

-أنتيغون

-يوريدس

-البروفة

**يوجين يونيسكو**

-سوبرانو

-الكراسي

-الدّرس

-أميديه

-ضحايا الواجب

-رينوسيروس

**موريس بلانشو**

-ثوماس الغامض، ترجمة روبرت لامبيرتون

**بيير كلوسوفسكي**

-قوانين الضيافة

-البافوميت

**ريمون روسل**

-مكان فريد

**أنطوان أرتو**

-كتابات مختارة، ترجمة هيلين ويفر

**كلود لفي ستراوس**

-السّيرة الذاتية (مدارات حزينة)

**ألان روب غرييه**

(ترجمة ريتشارد هاورد)

-مختلس النظر

-الغيرة

-في المتاهة

-الماحون

-مشروع من أجل ثورة في نيويورك

-من أجل رواية جديدة

**ناثالي ساروت**

-استخدام الكلام، ترجمة باربرا رايت

-بلانيتوريوم، ترجمة ماريا جولاس

**كلود سيمون**

(ترجمة ريتشارد هاورد)

-العشب

-الريح

-طريق فلاندرز

**مارغرت دوراس**

-العاشق، ترجمة باربرا بري

-أربع روايات، ترجمة سونيا بيت-ريفرز وآخرين

**روبرت بينجيت**

(ترجمة باربرا رايت)

-حكاية خرافية

-برج الميزان

-ذاك الصّوت

**ميشيل تورنير**

-الغول

-الجمعة

**مارغرت يورسنار**

-مذكّرات هادريان

-رصاصة الرّحمة

**جان فولين**

-شفافية العالم: قصائد، ترجمة و.س. ميروين

**يفز بونفوي**

-كلمات في الحجر، ترجمة سوزانا لانغ

**بريطانيا العظمى وأيرلندا**

**وليام بتلر ييتس**

-القصائد الكاملة

-المسرحيات الكاملة

-رؤيا

-ميثولوجيات

**جورج برنارد شو**

-مقالات نقدية رئيسية

-منزل انفطار القلب

-بيغماليون

-سانت جوان

-الميجر باربرا

-العودة إلى ميثوسيله

**جون ميلنغتون سينج**

-المسرحيات الكاملة

**شين أوكيسي**

-جونو وبيكوك

-المحراث والنجوم

-ظلّ رجل مسلّح

**جورج دوغلاس براون**

-منزل بمصاريع خضراء

**ثوماس هاردي**

-الحبيبة

-أهل الغابة

-عودة ابن البلد

-رئيس بلدية كاستربريدج

-بعيداً عن الحشد المجنون

-جود الغامض

-قصائد مختارة

**روديارد كيبلينغ**

-كيم

-قصص مجموعة

-روح شريرة عند هضبة بوك

-أشعار كاملة

**إ. هاوسمان**

-قصائد مجموعة

**جوزيف كونراد**

-لورد جيم

-العميل السرّي

-نوسترومو

-نحن عيون غربية

-نصر

**رونالد فيربانك**

-خمس روايات

**فورد مادوكس فورد**

-نهاية الكرنفال

-الجندي الصالح

**و. سومرست موم**

-قصص قصيرة مجموعة

-القمر وستة بنسات

**جون كوبر بويز**

-وولف سولينت

-رومانس غلاستون بيري

**ساكي (ه.ه. مونرو)**

-القصص القصيرة

**ه.ج. ويلز**

-روايات الخيال العلمي

**ديفيد ليندسي**

-رحلة إلى أركتوروس

**أرنولد بينيت**

-حكاية الزوجات المسنّات

**والتر دي لا مير**

-قصائد مجموعة

-مذكّرات

**ويلفرد أوين**

-قصائد مجموعة

**إسحق روزنبرغ**

-قصائد مجموعة

**روبرت غريفز**

-قصائد مجموعة

-الملك يسوع

**إيدوين موير**

-قصائد مجموعة

**ديفيد جونز**

-بين قوسين

-الأناثيماتا

**جون غلاسورثي**

-حكاية فرويست

**إ. م. فورستر**

-هاوردز إند

-العبور إلى الهند

**فرانك أوكانور**

-قصص مجموعة

**د. ه. لورانس**

-القصائد الكاملة

-دراسات في الأدب الأميركي الكلاسيكي

-قصص قصيرة كاملة

-أبناء وعشّاق

-قوس قزح

-نساء في الحب

**فيرجينيا وولف**

-السيدة دالاوي

-إلى المنارة

-أورلاندو: سيرة

-الأمواج

-بين الفصول

**جيمس جويس**

-أهالي دبلن

-صورة الفنان في شبابه

-عوليس

-صحوة فينيغانز

**صموئيل بيكيت**

-مورفي

-واتّ

-ثلاث روايات: موللي، مالون يموت، اللامسمّى

-في انتظار غودو

-نهاية اللعبة

-شريط كراب الأخير

-كيف حالها

**إليزابيث بوين**

-قصص مجموعة

**ج. غ. فاريل**

-حصار كريشنابور

**هنري غرين**

-لا شيء

-ممارسة الحب

-الحفلة مستمرة

**إيفلين وا**

-حفنة من غبار

-مجرفة

-أجساد وضيعة

-ضع رايات أكثر

**أنثوني بيرجيس**

-لاشيء كالشّمس

**ج. ب. إدورادز**

-كتاب غيبينزر لي بيج

**إيريس موردوخ**

-المبتدأ الجيّد

-حلم برونو

**غراهام غرين**

-صخرة برايتون

-جوهر المسألة

-القوة والمجد

**كريستوفر أيشروود**

-قصص برلين

**نورمان دوغلاس**

-ريح جنوبية

**ألدوس هكسلي**

-مقالات مجموعة

-نقطة مقابل نقطة

-عالم جديد شجاع

**لورانس دوريل**

-رباعيات

**وليام غولدينغ**

-بينشر مارتن

**دوريس ليسينغ**

-الدفتر الذهبي

**ميرفين بيك**

-ثلاثية غورمينغاست

**جانيت وينترسن**

-الرغبة

**و. ه. أودن**

-قصائد مجموعة

-يدُ الصّابغ

**روي فوللر**

-قصائد مجموعة

**غفين إورات**

-قصائد مختارة

**باسيل بنتينغ**

-قصائد مجموعة

**وليام إمبسون**

-قصائد مجموعة

-إله ميلتون

-بعض الرؤى عن الرّعوي

**جورج ويلسون نايت**

-دولاب النار

-النبوءة المحترقة

**ر.س. ثوماس**

-قصائد

**فرانك كيرمود**

-شعورٌ بالنهاية

**ستيفي سميث**

-قصائد مجموعة

**ف. ت. برينس**

-قصائد مجموعة

**فيليب لاركين**

-قصائد مجموعة

**دونالد ديفي**

-قصائد مجموعة

**جيفري هيل**

-قصائد مجموعة

**جوناثان سبينس**

-موت المرأة وانغ

-قصر الذّكرى لماتيو ريسي

**إليزابيث جينينغز**

-قصائد مختارة

**كيث دوغلاس**

-القصائد الكاملة

**هيو ماكديارميد**

-قصائد كاملة

**لويس ماكنيس**

-قصائد مجموعة

**ديلان ثوماس**

-القصائد

**نيجيل دينيس**

-بطاقات الهوية

**شيموس هيني**

-قصائد مختارة 1969-1987

-عمل الحقل

-جزيرة المحطّة

**ثوماس كينسيلا**

-قصائد علبة الفلفل

**بول مولدون**

-قصائد مختارة

**جون مونتيغ**

-قصائد مختارة

**جون أردن**

-مسرحيات

**جو أورتون**

-المسرحيات الكاملة

**فلان أوبريان**

-أرشيف دالكي

-الشّرطي الثالث

**توم ستوبارد**

-صور زائفة

**هارولد بنتر**

-الناظر

-عودة إلى الوطن

**إدوارد بوند**

-الأحمق

-الناجي

**جورج أورويل**

-مقالات مجموعة

-رواية 1984

**إيدنا أوبريان**

-قلب متعصّب

**ألمانيا**

**هوغو فون هوفمانستال**

-قصائد ومسرحيات شعرية، ترجمة مايكل همبرغر وآخرين

-مختارات نثرية، ترجمة ماري هاتينغر وتانيا وجيسم ستيرن

-مسرحيات مختارة، ترجمة مايكل همبرغر وآخرين

**رينيه ماريا ريلكه**

-شعر مختار، ترجمة ستيفن ميتشل (يتضمّن مراثي دوينو)

-سونيتات إلى أورفيوس، ترجمة ستيفن ميتشل

-قصائد جديدة، الجزء الأول، والجزء الآخر، ترجمة إدوارد سنو

**هرمان بروخ**

-الماشون نياماً

-موتُ فيرجيل

-هوغو فون هوفمانثال وزمانُه

**جورغ تراكل**

-قصائد مختارة

**غوتفريد بين**

-قصائد مختارة

**فرانز كافكا**

-أميركا

-القصص الكاملة

-الدفتر الأزرق

-المحاكمة

-مذكّرات

-القلعة

-أمثال، شذرات، حِكم

**برتولت بريخت**

-قصائد-1913-1956

-أوبرا البنسات الثلاثة، ترجمة ديموند فيسي وإريك بنتلي

-المرأة الصالحة من ستيزوان، ترجمة إيرك بنتلي

-الأم الشّجاعة وأطفالها، ترجمة إريك بنتلي

-غاليلو، ترجمة شارلز لوتون

-دائرة الطباشير القوقازية

**آرثر شنيتزلر**

-مسرحيات وقصص

**فرانك ويدكيند**

-مسرحيات لولو

-صحوة الربيع، ترجمة إدوارد بوند

**كارل كراوس**

-الأيام الأخيرة للبشرية

**غونتر إيك**

-أجنّة

**توماس مان**

-جبل السّحر

-قصص عقود ثلاثة

-جوزيف وأخوته
-الدكتور فاوستوس
-اعترافات فليكس كرول، رجلُ الثّقة
**ألفرد دوبلن**
-برلين
**هرمان هيسه**
-لعبة الكريات الزجاجية
-نرسيس وغولدموند
**روبرت موسيل**
-الشاب تورليس
-الرّجل الذي بلا خصائص
**جوزيف روث**
-زحف رادتسكي
**بول تسيلان**
-قصائد، ترجمة مايكل همبرغر
**توماس بيرنهارد**
-الحطّابون
**هنريتش بول**
-البيليارد في التاسعة والنصف
**إينجبورغ باخمان**
-في عاصفة الزّهور، ترجمة مارك أندرسون
**وولتر بنيامن**
-إشراقات

**روبرت ولزر**

-قصص مختارة، ترجمة كريستوفر ميدلتون

**كريستا وولف**

-كاساندرا

**بيتر هاندك**

-عودة بطيئة إلى الوطن

**ماكس فريسش**

-لستُ أكثر هدوءاً

-الرّجل في الهولوسين

**غونتر غراس**

-طبل الصفيح

-المتخبّط

**فريدريك دورنمات**

-الزيارة

**يوهانز بوبروسكي**

-أرض الظلال، ترجمة روث وماثيو ميد

**روسيا**

**آنا أخماتوفا**

-قصائد، ترجمة ستانلي كونيتز وماكس هيورد

**ليونيد أندرييف**

-حكايات مختارة

**أندريه بيلاي**

-بطرسبورغ

**أوسيب ماندلستام**

-قصائد مختارة، ترجمة كلارنس براون و و. س. ميروين

**فلاديمير خليبنيكوف**

-ملك الوقت

**فلاديمير ماياكوفسكي**

-بقّة الفراش، وشعر مختار، ترجمة ماكس هيورد وجورج ريفي

**ميخائيل بولغاكوف**

-السيّد ومارغريتا

**ميخائيل كوزمين**

-أغانٍ

**مكسيم غوركي**

-مذكرات عن تولستوي، تشيخوف، أندرييف

-سيرة ذاتية

**إيفان بونين**

-قصص مختارة

**إسحق بابل**

-قصص مختارة

**بوريس باسترناك**

-دكتور جيڤاكو

-قصائد مختارة، ترجمة جون ستولورثي وبيتر فرانس

**يوري أوليشا**

-حسد

**مارينا تفيستيفا**

-قصائد مختارة، ترجمة إلين فاينشتاين

**ميخائيل زوشينكو**

-أناسٌ متوتّرون وهجائيات أخرى

**أندريه بلاتونوف**

-حفرةُ الأساس

**إلكسندر سولجنستين**

-يوم واحد في حياة إيفان دينسيوفيتش

-جناح السرطان

-أرخبيل الغولاغ

-آب 1914

**جوزيف برودسكي**

-جزء من حديث: قصائد

**اسكندنافيا**

**إسحق دينسي** (دنماركي، يكتب بالإنكليزية)

-حكايات الشتاء

-سبع قصص خرافية

**مارتن أندرسين نيكسو**

-بيلي الفاتح

**كنوت هامسن**

-جوع

-مقلاة

**سيغريد أوندسيت**

-كريستين لافرانسداتر

**غانر إيكلوف**

-دليل إلى العالم السفلي، ترجمة ريكا ليسر

**توماس ترانسترومر**

-قصائد مختارة

**بار لاجركفيست**

-باراباس

**لارس غوستافسون**

-قصائد مختارة

**الصرب وكرواتيا**

**إيفو أندريتش**

-الجسر فوق درينا

**فاسكو بوبا**

-قصائد مختارة

**دانيلو كيس**

قبر من أجل بوريس دافيدوفيتش

**التشيك**

**كاريل كابيك**

-حرب مع النيوتز

-آر. يو. آر

**فاكلاف هافيل**

-كآبة بطيئة

**ميلان كونديرا**

-خفّةُ الكائن التي لا تُحتَمل

**ياروسلاف سيفيرت**

-قصائد مختارة

**ميروسلاف هولوب**

-الذبابة

**بولندا**

**برونو شولز**

-شارع التماسيح

-مصحّ تحت شارة السّاعة الرّملية

**تشيسلو ميلوش**

-قصائد مختارة

**ويتولد غومبروفيتش**

-روايات ثلاث

**ستانيزلو ليم**

-التحرّي

-سولاريز

**زبيغنيو هربرت**

-قصائد مختارة

**آدام زاغاجوفسكي**

-هزّة

**هنغاريا**

**أتيلا جوزيف**

يحطّ على غصن العدم

**فيرينك جوهاش**

-قصائد مختارة

**لازلو نيميث**

-ذنب

**اليونانية الحديثة**

**سي. بي. كفافي**

-قصائد مختارة

**جورج سيفيريس**

-قصائد مختارة

**نيكوس كازنتزاكي**

-الرغبة اليونانية

-الأوديسّة: سلسلة حديثة

**يانيس ريتسوس**

-منفى و عودة

**أوديسياس إيليتس**

-ما أحبّ: قصائد مختارة

**أنجيلوس سيكاليانوس**

-قصائد مختارة

**-اليدْية أو الأشكنازية *(Yiddish)* (لغة بلهجة ألمانية تضم كلمات عبرية كان يتحدث بها اليهود في أوروبا قبل الهولوكوست)**

**شوليم أليشيم**

-تيفي، رجل اللّبن، وقصص سكك الحديد، ترجمة هيليل هولكين

-العندليب، ترجمة أليزا شيفرين

**ميندل موخير سيفوريم**

-رحلات ومغامرات بنيامن الثالث

**أي. ل. بيريتز**

-قصص مختارة

**جاكوب غلاتستين**

-قصائد مختارة

**موشي-ليب هالبيرن**

-قصائد مختارة

**ه. ليفيك (ليفيك هالبيرن)**

-قصائد مختارة

**إسرائيل جوشوا سينغر**

-الأخوة أشكنازي

-يوشي كالب

**خاييم غريد**

-اليشيفا

**س. آنسكي**

-الدايبك

**ماني ليب**

-قصائد مختارة

**شوليم آش**

-النّهر الشرقي

**إسحق بشيفيز سينغر**

-قصص مجموعة

-في محكمة والدي

-الشّيطان في غوراي

**العبرية**

**حاييم ناهمان بياليك**

-شيروت بياليك، القصائد الملحمية

**س. ي. آغنون**

-في قلب البحار

-إحدى وعشرون قصّة

**أهرون آبيلفيلد**

-بارتفوس الخالد

-بادنهيم 1939

**ياكوف شابتاي**

-الماضي المستمرّ

**يهوداي أميخاي**

-شعر مختار:، ترجمة ستيفن ميتشيل وتشانا بلوخ

-رحلات، ترجمة روث نيفو

**يهوشوا**

-طلاق متأخّر

**آموس أوز**

-سلام تام

**ت. كارمي**

قرب حجر الخسائر، ترجمة غريس شولمان

**ناثان زاخ**

-قصائد مختارة

**داليا رافيكوفيتش**

-ثوب النار

**دان باجيس**

-قصائد مختارة

**ديفيد شاهار**

-قصر الأواني المهشّمة

**ديفيد غروسمان**

-انظر تحت: الحبّ

**يورام كانيوك**

-ابنته

**العربية**

**نجيب محفوظ**

-زقاق المدق

-بداية ونهاية

-ميرامار

**أدونيس**

-قصائد مختارة

**محمود درويش**

-موسيقى اللّحم البشري

**طه حسين**

-طفولة مصرية

**أميركا اللاّتينية**

**روبن داريو**

-قصائد مختارة

**خورخي لويس بورخس**

-الألف وقصص أخرى

-نمورالحلم (الصانع)

-كائنات خيالية

-متاهات

-موسوعة شخصية

**أليخو كاربنتر**

-انفجار في الكاتدرائية

-الخطوات الضائعة

-أسباب الدولة

-مملكة هذا العالم

**غوليرمو كابريرا إنفانتي**

-ثلاثة نمور في المصيدة

-منظر الفجر في الغابة الاستوائية

**سيفيرو ساردي**

-ميتريا

**رينالدو أريناس**

-الرّحلات المنحوسة لفراي سيرفاندو

**بابلو نيرودا**

-النشيد الشامل، ترجمة جاك شميدت

-الإقامة في الأرض، ترجمة دونالد ولش

-عشرون قصيدة حب وأغنية يأس، ترجمة و. س. ميروين

-أستمدّ القوّة تماماً، ترجمة ألستر ريد

-قصائد مختارة، ترجمة بين بيليت

**نيكولاس غولين**

-قصائد مختارة

**أوكتافيو باز**

-قصائد مختارة

-متاهة العزلة

**سيزار فاليخو**

-قصائد مختارة، ترجمة ه. ر. هيز

-إسبانيا، خذي هذا الكأس منّي

**ميغيل أنخيل أستورياس**

-رجال الذُرة

**خوسيه ليزما ليما**

-الفردوس

**خوسيه دونوسو**

-العصفور الفاجر للّيل

**خوليو كورتزار**

-لعبةُ الحجَلَة

-كلّ النيران هي النّار، ترجمة سوزان جيل ليفين

-انفجار وقصص أخرى، ترجمة بول بلاك بيرن

**غابرييل غارثيا ماركيز**

-مئة عام من العزلة، ترجمة غريغوري راباسا

-الحب في زمن الكوليرا، ترجمة إديث غروسمان

**ماريو فاغاس يوسّا**

-حرب نهاية العالم

**كارلوس فيونتس**

-تغييرُ البشرة

-تيرا نوسترا

**كارولس دروموند دي أندرادي**

-السّفرُ في العائلة، ترجمة إليزابيث بيشوب

**الآنديز الغربية**

**سي. ل. ر. جيمس**

-الجاكوبيون السود

-المستقبل في الحاضر

**ف. س. نايبول**

-منعطف النهر

-منزل السيدو بيسواس

**ديريك والكوت**

-قصائد مجموعة

**ويلسون هاريس**

-رباعية غوايانا

**مايكل ثيلول**

-المجيء الصعب

**أيمي سيزير**

-مختارات شعرية

**إفريقيا**

**شينوا أشيبي**

-الأشياء تتداعى

-سهم الله

-انعدام الرّاحة

**وول سوينكا**

-رقصة الغابة

**آموس توتولا**

-شاربُ نبيذ البلح ومزركشُ النبيذ الميت

-في مدينة الموتى

**كريستوفر أوكيغبو**

-متاهات، مع ممرّ للرّعد

**جون بيبر كلارك (بيكيديرومو)**

-إصابات: قصائد

**آي ك. آرماه**

-الجميلون لم يولدوا بعد

**وا ثيونغو نغوجي**

-حفنة من القمح

**نادين غورديمر**

-مجموعة قصص

**ج. م. كويتزي**

-عدو

**آثول فوغارد**

درس من ألوس

**ليبولد سينغور**

-قصائد مختارة

**الهند (بالإنكليزية)**

**ر. ك. نارايان**

الدليل

**سلمان رشدي**

-أطفال منتصف اللّيل

**روث براور جهابفالا**

-حرارة وغبار

**كندا**

**ماكولم لوري**

-تحت البركان

**ربوتسون ديفيز**

-ثلاثية ديبتفورد

-ملائكة متمرّدون

**أليس مونرو**

-كنتُ أنوي أن أقولَ لكَ شيئاً

**نورثروب فراي**

-خرافات الهوية

**آن هربرت**

-قصائد مختارة

**جي مكفريسون**

-قصائد رويت مرتين

**مارغرت آتوود**

-على السّطح

**أستراليا ونيوزيلندا**

**مايلز (ستيلا) فرانكلين**

-مسيرتي الباهرة

**كاثرين مانسفيلد**

-القصص القصيرة

**إ. د. هوب**

-قصائد مختارة

**باتريك وايت**

-راكبون في عربة

-هدّاب من الأوراق

-فوس

**كريستينا ستيد**

-الرّجل الذي أحبّ الأطفال

**جوديث رايت**

-قصائد مختارة

**ليس موري**

-غنيمة مربّي الأرانب: قصائد مختارة

**توماس كينيللي**

-صانع المسرحية

-قائمة شيندلر

**ديفيد معلوف**

حياة متخيّلة

**كيفين هارت**

-بنيل وقصائد أخرى

**بيتر كاري**

-أوسكار ولوسيندا

-إيليوكر

**الولايات المتحدة**

**إدوارد آلينغتون روبنسون**

-قصائد مختارة

**روبرت فروست**

-الشّعر

**إديث ورتون**

-مجموعة قصص قصيرة

-عصر البراءة

-إيثان فروم

-بيت المرح

-عادةُ البلاد

**ويلا كاثر**

-عزيزتي أنطونيا

-منزل البروفسور

-سيّدة ضائعة

**غيرترود ستين**

-حيوات ثلاث

-التاريخ الجغرافي لأميركا

-صياغة الأميركيين

-أزرار حنونة

**ولاس ستيفنس**

-القصائد الكاملة

-الملاك الضروي

-قطعة موسيقية بعد الوفاة

-في نهاية العقل

**فاشيل ليندسي**

-قصائد مجموعة

**إدغار لي ماسترز**

-موسوعة النهر

**ثيودور درايزر**

-الأخت كيري

-تراجيديا أميركية

**شيرود أندرسون**

-واينسبرغ، أوهايو

-موت في الغابة وقصص أخرى

**سينكلير لويس**

-بابيت

-لا يمكن أن يحدث هنا

**إلينور وايلي**

-قصائد أخيرة

**وليام كارلوس وليامز**

-الرّبيع والكلّ

-باترسون

-قصائد مجموعة

**إزرا باوند**

-شخوص: قصائد مجموعة

-الكانتوات

-مقالات أدبية

**روبنسون جيفرز**

-قصائد مختارة

**ماريان مور**

-القصائد الكاملة

**هيلدا دو ليتل (ه. د)**

-قصائد مختارة

**جون كرو رانسوم**

-قصائد مختارة

**ت. س. إليوت**

-القصائد والمسرحيات الكاملة

-مقالات مختارة

**كاثرين آن بورتر**

-قصائد مجموعة

**جين تومر**

-قصب

**جون دوس باسوس**

USA-

**كونراد إيكين**

-قصائد مجموعة

**يوجين أونيل**

-اليعاز ضحك

-رجل الثّلج أتى

-رحلةُ نهارِ طويل إلى اللّيل

**إي. إي. كمينغز**

-القصائد الكاملة

**جون ويلرايت**

-قصائد مجموعة

**روبرت فيتزجيرالد**

-ظلّ النبع: قصائد

**لويس بوغان**

-مصبّات زرق: قصائد مختارة

**ليوني آدامز**

-قصائد: مختارات

**هارت كرين**

-قصائد كاملة ومختارة

-رسائل ونثر

**آلن تيت**

-قصائد مجموعة

**ف. سكوت فيتزجيرالد**

-زيارة ثانية لبابل وقصص أخرى

-كاتسبي العظيم

-حنون هو اللّيل

**وليام فولكنر**

-بينما أرقد محتضراً

-ضوء في آب

-أبسالوم، أبسالوم

-الصخب والعنف

-بلح برّي

-قصص مجموعة

-القرية

**إرنست همنغواي**

-القصص القصيرة الكاملة

-وداعاً للسلاح

-الشمس تشرق أيضاً

-جنّةُ عدن

**جون شتاينبك**

-عناقيد الغضب

**زورا نيل هيرستون**

-عيونهم ترقب الله

**ناثينال ويست**

-الآنسة لونلي هارتس

-مليون

-يوم الجراد

**ريتشارد رايت**

-ابن البلد

-صبي أسود

**يودورا ويلتي**

-قصائد مجموعة

-عُرس الدلتا

-العريس

-القلب المتأمّل

**لانغستون هيوز**

-قصائد مختارة

-البحر الكبير

-أندهش وأنا أتسكّع

**إدموند ويلسون**

-شواطئ الضّوء

-دم وطني

**كينيث بيرك**

-بيان مضادّ

-بلاغة الدّوافع

**جوزيف ميتشيل**

-هناك في الفندق القديم

**أبراهام كاهان**

-صعودُ ديفيد لفينسكي

**كي بويل**

-ثلاث روايات قصيرة

**إيلين غلاسكو**

-أرض قاحلة

-شريان الفولاذ

**جون ماركواند**

-٥. م. بولهام، المحترم

**جون أوهارا**

-قصص مجموعة

-موعد في سامراء

**هنري روث**

-سمّهِ النّوم

**ثورنتون وايلدر**

مسرحيات ثلاث

**روبرت بن ورِن**

-جميع رجال الملك

-عالم بما يكفي والزّمن

-قصائد مختارة

**ديلمور شوارتز**

-قصائد مختارة: المعرفة صيفاً

**ويلدون كيز**

-قصائد مجموعة

**إليزابيث بيشوب**

-القصائد الكاملة

**جون بيريمان**

-قصائد مجموعة

**بول باولز**

-السّماء الواقية

**راندال جيريل**

-قصائد كاملة

**شارلز أولسون**

-القصائد القصوى

-قصائد مجموعة

**روبرت هيدين**

قصائد مجموعة

**روبرت لويل**

-قصائد مجموعة

**ثيودور روثكة**

-قصائد مجموعة

-قشّ للنار

**جيمس إيجي**

-اسمح لي برحلة

-دعنا الآن نمدح الرّجال المشهورين (مع ووكر إيفانز)

**جين كاريغ**

-قصائد مختارة

-مي سوينسون نيو وأشياء مختارة تجري

-بكلام آخر

**روبرت دونكان**

-حني القوس

**ريتشارد إيبرهارت**

-قصائد مجموعة

**م. ب. تولسون**

-معرض هارلم

**كينيث كوش**

-فصول على الأرض

**فرانك أوهارا**

-قصائد مختارة

**جيمس شويلر**

-قصائد مجموعة

**جيمس بولدوين**

-سعر البطاقة

**ساول بيلو**

-عش يومك

-مغامرات أوجي مارش

-هيرزوغ

**جون شيفر**

-القصص

-حديقة الرصاص

**رالف إليسون**

-الرّجل اللامرئي

**ترومان كابوت**

-بدم بارد

**كارسون ماكيولرز**

-قصيدة المقهى الحزين

-القلب صياد حزين

**فلانري أوكانور**

-قصص كاملة

-العنيف يحمله بعيداً

-دم حكيم

**فلاديمير نابوكوف**

-لوليتا

-وردة شاحبة

**غور فيدال**

-مايرا بريكينريدج

-لينكولن

**وليام ستيرون**

-المسيرة الطويلة

**ج. د. سالينغر**

-في حقل الشّوفان

-تسع قصص

**رايت موريس**

-حفلة في شجرة وحيدة

**برنارد مالمود**

-القصص

-المقاول

**نورمان ميلر**

-إعلانات عن نفسي

-أغنية الجلاّد

-مساءات عتيقة

**جون هواكس**

-آكل لحوم البشر

-جلدٌ ثان

**وليام غاديس**

-التعرّف

**تينسي وليامز**

-حديقة الحيوانات الزجاجية

-عربة اسمها الرغبة

-صيف ودخان

**آرثر ميللر**

-موت بائع متجول

**إدوين جيستوس مير**

-أطفال الظلام

**هارولد برودسكي**

-قصص في نمط كلاسيكي تقريباً

**أرسولا لي غوين**

-اليد اليسرى للظلام

**ريموند كارفر**

-المكان الذي أنادي منه

**روبرت كوفر**

-رشاقة الخادمة

**دون ديليلو**

-ضجّة بيضاء

-الليبرا

-الكلب العائد

-ماو الثاني

**جون كرولي**

-صغير، كبير

-إيجيبت

-حبّ ونوم

**غاي دانفبورت**

-تاتلين!

**جيمس ديكي**

-الحركة الأولى

-الحركة المركزية

**إ. ل. دوكتورو**

-كتاب دانيال

-جميلة العالم

**ستانلي إيلكين**

-النهاية الحيّة

**وليام ه. غاس**

-في قلب قلب البلاد

-حظّ قارئي الحظّ

**راسيل هوبان**

-ريدلي ووكر

**دينيس جونسون**

-ملائكة

-فيسكادورو

-ابن يسوع

**كورماك ماكرثي**

-دمُ منتصفِ الظّهيرة

-سوتري

-ابن الله

**وليام كينيدي**

-عشب فولاذي

-دورةُ ألبَني

**توني موريسون**

-أغنية سليمان

**غلوريا نيللر**

-نساء مكان بريستوير

**جويس كارول أوتيس**

-هم

**ولكر بيرسي**

-الذّاهب إلى السّينما

**غريس بالي**

-المنغّصات الصغيرة للرجل

**ثوماس بينشون**

-V.

-نداء البقعة 49

-قوس قزح الجاذبية

**سينثيا أوزيك**

-الحسد أو الأشكنازية (Yiddish) في أميركا

-مسيح ستوكهولم

**اسماعيل ريد**

-مامبو جمبو

**فيليب روث**

-شكوى بورتنوي

-حياتي كرجل

-زكرمان مقيداً: ثلاثية وخاتمة

-حياة مضادّة

-الوقف الكنسي

-شايلوك

**جيمس سولتر**

-وجوه وحيدة

-سنوات ضوئية

**روبرت ستون**

-جنود كلاب

-راية لبزوغ الشّمس

**جون بارث**

-الأوبرا الطافية

-نهاية الطريق

-العشب المسكر

**والتر آبيش**

-إفريقيا بالأحرف الأبجدية

-إلى حدّ أيّ ألمانية

-حُمّى الأفول

-أنا الغبار تحت قدميك

**دونالد بارثليم**

-أربعون قصّة

-الأب الميت

**ثوماس ديش**

-على أجنحة الأغنية

**بول ثيروكس**

-شاطئ البقّ

**جون أبدايك**

-ساحرات إيستويك

**كيرت فونيغت**

-مهد القطّة

**إدموند وايت**

-نسيانُ إلينا

-مقطوعة موسيقية حالمة لملك نابولي

**جيمس ماكورت**

-الوقت المتبقّي

**جيمس ويلكوكس**

-معمدانيون حديثون

إ. ر. آمونز

-قصائد مجموعة

-قصائد طويلة مختارة

-الفلك: شكل الحركة

**جون آشبري**

-الحلم المزدوج للرّبيع

-أيام قارب المنزل

-جدول تدفّق

-أوتيل لوتريامون

-والنجوم تتلألأ

**ديفيد ماميت**

-جواميس أميركية

-المحراث السّريع

**ديفيد رابي**

-نهريون

**سام شيبارد**

-سبع مسرحيات

**أوغست ويلسون**

-سياجات

-جو تيرنر أتى ومضى

**أنتوني هيكت**

قصائد أولى مجموعة

**إدغار بورز**

-العيش معاً: قصائد جديدة مختارة

**دونالد جستيس**

-قصائد مختارة

**جيمس ميريل**

-من أوّل التسعة

-الضوءُ المتبدّل في ساندوفر

**و.س. ميروين**

-قصائد مختارة

**جيمس رايت**

-فوق النهر: القصائد الكاملة

**غالوي كينيل**

-قصائد مختارة

**إرفينغ فيلدمان**

-قصائد جديدة مختارة

**دونالد هول**

-ذات يوم

-قصائد جديدة وقديمة

**ألفين فينمان**

-قصائد

**ريتشارد هاورد**

-مواضيع بلا عناوين

-موجودات

**جون هولاندر**

-تأمّلات في التجسّس

-أشعار مختارة

**غاري سيندر**

-لاطبيعة: قصائد جديدة ومختارة

**تشارلز سيميتش**

-قصائد مختارة

**مارك ستراند**

-قصائد مختارة

-الحياة المستمرّة

-ميناء أدكن

**تشارلز رايت**

-عالمُ العشرة آلاف شيء

**جي رايت**

-أبعاد التاريخ

-الاختراع المزدوج لكومو

-قصائد مختارة

-كتاب إلين

-بوليروس

**آمي كلامبيت**

-الاتجاه غرباً

**آلن غروسمان**

-قبّة "إيثر" وقصائد أخرى: جديدة ومختارة

**هاورد موس**

-قصاد جديدة مختارة

**جيمس آبلوايت**

-كتابة النهر: مذكرات إينو

**ج. د. ماكلاتشي**

-بقية الطريق

**ألفرد كورن**

-نداءٌ وسط الحشد

**دوغلاس كريس**

-التنقيحيّ

**ريتّا دوف**

-قصائد مختارة

**ثيلياس موس**

-حشود صغيرة: قصائد جديدة ومختارة

**إدوارد هيرش**

-قياسات أرضية

**توني كوشنر**

-ملائكة في أميركا

* * *

# الفهرس

## القسم الثالث
## العصر الديموقراطي



## القسم الرابع
## العصر الفوضوي



## القسم الخامس
## فهرسةُ التقليد


مكتبة
t.me/t_pdf

# صدر له

## (عابد اسماعيل)

**في الشعر:**

- طواف الآفل — دار الكنوز الأدبية، 1998، بيروت.
- باتجاه متاه آخر — دار الكنوز الأدبية، 1999، بيروت.
- لن أكلّمَ العاصفة — دار الكنوز الأدبية، 2000، بيروت.
- ساعةُ رمل — دار الينابيع + دار الكنوز، 2003، دمشق، بيروت.
- لمعُ سراب — دار التكوين، 2006، دمشق.
- أشباحُ منتصفِ النّهار — دار التكوين، 2018، دمشق.

**في الترجمة :**

- قلق التأثر، هارولد بلوم، ط.1، بيروت، 1998. طبعة جديدة دار التكوين، دمشق، 2019.
- نظرية لانقدية، كريستوفر نوريس، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 1999.
- سبع ليال، خورخي بورخس، دار الينابيع، دمشق، 1999.
- خريطة للقراءة الضالة، هارولد بلوم، ط.1، بيروت، 2000. طبعة جديدة دار التكوين، دمشق، 2019.
- بورخس (مذكرات)، ويليس بارنستون، دار المدى، دمشق، 2002.
- الحادي عشر من أيلول، نعوم تشومسكي، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 2002.
- نصف حياة، ف. س. نايبول، دار المدى، دمشق، 2002.
- ساعة حياة، ويليس بارنستون، دار المدى، دمشق، 2003.
- فنّ الكتابة، توني بارنستون وتشو بينغ، دار المدى، دمشق، 2003 (الطبعة الثالثة).
- باقة برية، هاري مارتنسون، دار المدى، 2005.

- الذين يحبّون الشوك، جونيشيرو تانيزاكي، دار المدى، 2005.

- أغنية نفسي، وولت ويتمان، دار التكوين، دمشق، 2006.

- ادفنوني واقفاً، سيرة الغجر، إيزابيل فونسيكا، دار التكوين، دمشق، 2006.

- أنيارا، (قصيدة ملحمية)، هاري مارتنسون، دار المدى، 2006.

- اسمي سلمى، فادية فقير، دار السّاقي، بيروت، 2009 (صدرت الطبعة الثالثة).

- الجنس والمدينة، كانديس بوشنيل، دار الساقي، بيروت، 2010 (صدرت الطبعة الثالثة).

- السمكة والخاتم، جوزيف جاكوبس، دار كلمة، أبو ظبي، 2010.

- الحمقى الثلاثة، جوزيف جاكوبس، دار كلمة، أبو ظبي، 2010.

- الأميرة ميراندا والأمير هيرو، إ. ج. غلينسكي، دار كلمة، أبو ظبي، 2010.

- اليابان في القرن الثامن عشر، لويس بيريز، دار كلمة، أبو ظبي، 2012.

- تشادو: طريقةُ الشّاي، ساسكي سانمي، دار الكتب الوطنية، هيئة أبو ظبي للثقافة والسياحة، عام 2015.

## في النقد:

- ولاس ستيفنس: تخيل صوفي أسمى (باللغة الإنكليزية)، أطروحة دكتوراه من جامعة نيويورك، 1995.

- فُكّ أزرار الغيتار، مختارات شعرية (باللّغة الإنكليزية)، منشورات بانيبال، لندن، 2006.

- أدونيس: عرّاف القصيدة العربية، (باللغة العربية) منشورات دمشق عاصمة للثقافة العربية، 2008.

- جماليات المتاهة: (قراءات نقدية في الشعر العربي المعاصر)، دار التكوين، دمشق، 2019.



# Harold Bloom

يدرسُ هذا الكتاب ستةً وعشرين كاتباً، من منظورٍ لا يخلو، بالضرورة، من النوستالجيا، إذ أسعى من خلاله إلى فرز تلك الخصائص التي جعلت هؤلاء المؤلّفين يُصنَّفون داخل التقليد، وينُظر إليهم كمرجعية في ثقافتنا. لقد درجت العادةُ على النظر إلى «القيمة الجمالية» بصفتها مقترحاً ابتدعه إيمانويل كانط، وليست واقعاً قائماً بذاته، ولكنّ تجربتي، عبر حياة مديدة من القراءة لم تكن حقاً كذلك. لقد تداعت الأشياء، على أية حال، ولم يستطع المركزُ الصمودَ، وها هي الفوضى تدبّ، كأنّها على وشك الانفلات من عقالها، واكتساحِ ما يُسمّى «العالم المتعلّم.» لا تغريني كثيراً الحروب الثقافية الزائفة، وما أريدُ قوله عن البذاءة الرّاهنة، سوف أحصره في الفصلين الأوّل والأخير. وأريدُ هنا أن أشرح المعمار التنظيمي لهذا الكتاب، وأوضّح أسبابَ اختياري لستّة وعشرين كاتباً، من بين مئات المؤلّفين، الذين صُنّفوا في الماضي على أنهم يمثّلون التقليد الغربي.

إنّ التقاليد الأدبية، التي تنفي التمييز بين المعرفة والرأي، والتي هي بمثابة أدوات بقاء شُيِّدت لكي تقاومَ الزّمن، تكون بالطبع قابلة للتفكيك. إذا كان الناس يظنون أنه لا حاجة إلى أشياء كهذه، فإنهم سيجدون السُبل الكفيلة لهدمها. ولا يمكن أن تتولّى الدفاع عنها قوّة مؤسسية مركزية، ولن تكون، بعد الآن، إلزامية، بالرّغم من صعوبة تصوّر كيف يمكن للعملية العادية، التي تنظّم عمل مؤسسات متعلّمة، أن تستمرّ من دونها.

The Western Canon:
The Books and School of The Ages

ISBN 978-9933-654-29-0
9 789933 654290